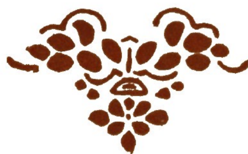
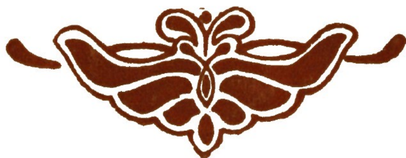
LES GRANDS ARTISTES



PERCIER

et

FONTAINE



Par Maurice FOUCHÉ

LES GRANDS ARTISTES

PERCIER et FONTAINE

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Chardin, par Gaston Schefer.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Lysippe, par Maxime Collignon.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens. par Gustave Geffroy.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Ruysdael, par Georges Riat.

365-04. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Percier et Fontaine

PAR

MAURICE FOUCHE

Professeur agrégé de l'Université

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

PERCIER ET FONTAINE

I

Les noms de Percier et Fontaine sont restés inséparables dans l'histoire de l'art. Unis par une amitié réciproque, les deux artistes ont conduit ensemble à terme presque tous leurs ouvrages et rien n'est moins aisé que de déterminer dans leur collaboration ce qui appartient en propre à chacun d'eux.

On les connaît surtout comme architectes ; mais l'intérieur des édifices ne les préoccupait pas moins que l'extérieur. La décoration des appartements, les meubles, les tentures, les pièces de bronze et d'orfèvrerie, tout ce qui concerne l'ameublement savait encore solliciter leur invention. Fatigués de la mièvrerie et fortement épris de l'antiquité qui avait recommencé, depuis Caylus, à hanter l'imagination des artistes, ils en ont mieux que personne compris la grandeur; mais, ainsi qu'on l'a remarqué, « cette grandeur n'a rien de solennel, de guindé; la grâce et le charme familiers au XVIIIe siècle la tempèrent ». Leurs entreprises furent favorisées par la mode qu'ils surent diriger dans la voie du bon goût et de la saine raison. Aussi leurs noms dominent toute l'histoire du

style empire dont ils demeurent les maîtres incontestés.

Leur jeunesse fut laborieuse et leurs débuts difficiles ; plus tard seulement ils connurent la fortune, les honneurs ; d'ailleurs, les péripéties de leur vie sont intimement liées à l'histoire même de leurs ouvrages. Sans doute par crainte des inexactitudes coutumières aux biographes, Fontaine a pris soin de se raconter lui-même. Le 10 septembre 1839, le jour même où il entrait dans sa soixante-dix-huitième année, il commença des mémoires intitulés *Mia vita*. La rédaction s'en poursuit jusqu'au 10 septembre 1844 ; à cette date, Fontaine s'interrompt pour reprendre la plume quatre années plus tard, et narrer, à sa façon, la révolution de 1848. C'est de ce manuscrit que se servit Fromenthal Halévy pour écrire la notice sur Fontaine, lue à l'Académie des Beaux-Arts, le 7 octobre 1854, un an après la mort du célèbre architecte (1). En dehors de ce document, presque tous les renseignements nécessaires nous ont été fournis par les ouvrages que Percier et Fontaine prirent le soin de faire paraître au sujet de leurs travaux Parmi les autres publications auxquelles nous avons dû recourir, il convient de citer le mémoire sur l'école de Percier, par Victor Baltard, architecte, fils de Pierre Baltard, architecte lui aussi et l'un des amis de Percier, mémoire qui fut lu dans la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, le 15 novembre 1873.

Percier, qui appartint également à l'Académie des

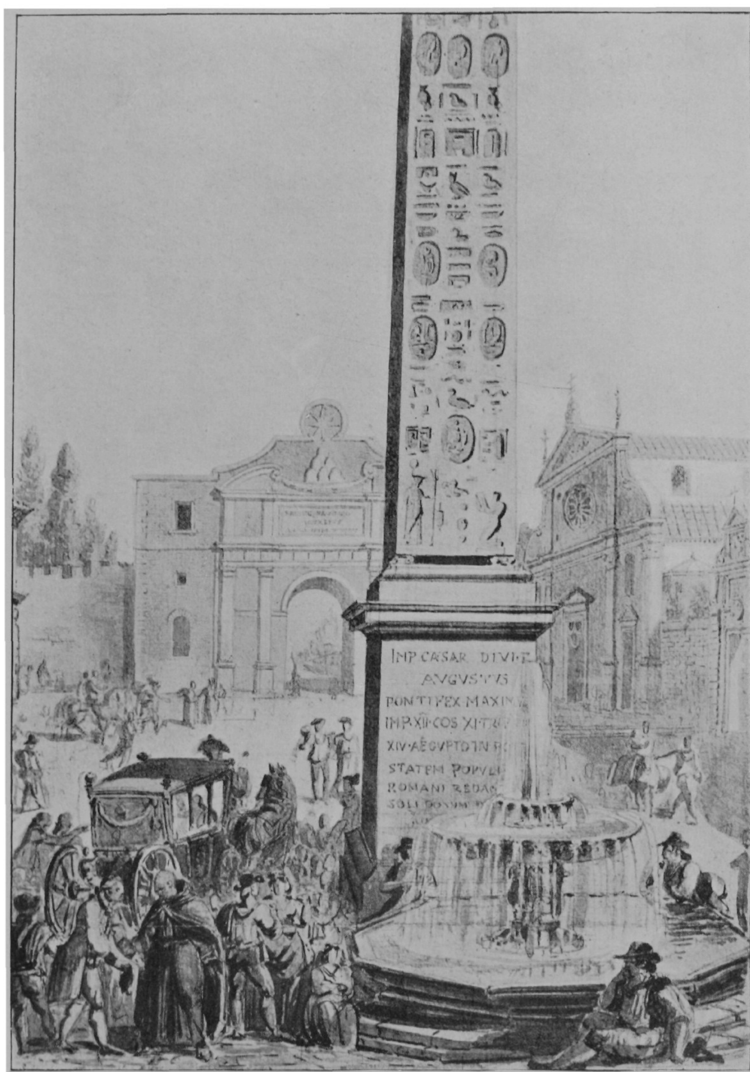
(1) Cette notice a été réimprimée dans *Souvenirs et Portraits*, 1861.

Beaux-Arts, est mort en 1838 et son éloge fut prononcé, selon la coutume, par le secrétaire perpétuel d'alors qui n'était autre que Raoul Rochette. Admirateur fervent de l'antiquité et archéologue réputé, Raoul Rochette ne pouvait manquer d'apprécier à toute sa grande valeur le talent de Percier.

Pierre-François-Léonard Fontaine naquit à Pontoise, le 10 septembre 1762. Il était l'aîné de sept enfants. Son grand-père, architecte, s'était occupé d'aménager les eaux et de décorer les jardins. Son père, architecte aussi, était devenu entrepreneur de bâtiments, puis plombier. Pierre Fontaine quitta à seize ans le collège de Pontoise, et fut envoyé à l'Isle-Adam où, sous la direction de l'architecte André, son père exécutait de grands travaux dans le château du prince de Conti. André reconnut vite le goût et les aptitudes artistiques du novice, mais il estima utile de le pourvoir d'une solide éducation pratique. Aussi Pierre Fontaine s'en vint travailler sur les chantiers avec les ouvriers, à la pose des conduites et à la construction des aqueducs. Un peu plus tard, il fut employé à des travaux de comptabilité. Voulait-on lui donner quelque témoignage de satisfaction, il était admis à entrer dans le bureau de l'architecte, à examiner les dessins et les plans ; convenait-il de le récompenser davantage encore, André lui faisait copier des dessins et lui enseignait les éléments de l'architecture.

Vers ce temps arriva de Paris un jeune homme, Thibaut, destiné à un bel avenir, qui avait pour tâche de mettre au net les projets de l'architecte : un peu plus âgé que Fontaine, et beaucoup plus habile que lui, Thibaut fut d'un grand secours à son jeune camarade et lui donna les premières leçons véritablement profitables. Avec la fougue de leur âge, leur ardeur pour l'étude de l'art devint une véritable passion et les entraîna à une dangereuse équipée. Tous les ans, à Paris, le jour de la Saint-Louis, les travaux des concurrents pour le prix de Rome étaient exposés. Les deux jeunes gens brûlaient de les voir. Certains qu'André leur refuserait l'autorisation, ils escaladèrent une nuit les murs du château, et firent à pied les dix lieues qui séparent l'Isle-Adam de Paris. Ils arrivèrent épuisés, affamés et sans argent. On devine qu'ils n'en coururent pas moins à l'exposition et que l'examen attentif des projets les dédommagea un instant de leurs fatigues ; mais il leur fallut refaire le chemin, regagner à grand'-peine leur résidence où ils ne trouvèrent, pour les accueillir, que gourmades et réprimandes. Fontaine, quoique vigoureux, ne put supporter l'épreuve ; il prit la fièvre et faillit mourir.

Son père, éclairé par l'événement, reconnut la vocation de son fils et cessa de la vouloir contrarier ; il comprit qu'elle réclamait des études mieux entendues et la direction d'un maître. Vers la fin d'octobre 1779, Pierre Fontaine vint à Paris et fut présenté à Peyre jeune, inspecteur des bâtiments du roi, dont l'école d'architecture



LA PLACE DU PEUPLE A ROME, LE 1er MARS 1791

D'après une aquarelle de Percier conservée à la Bibliothèque de l'Institut.

était justement réputée. Peyre l'admit au nombre de ses élèves. C'est là que Pierre Fontaine devait rencontrer Percier.

Les premières années de Charles Percier-Bassant s'étaient écoulées plus tranquillement. Il était né à Paris en 1764; son père avait la charge de concierge du pont tournant des Tuileries ; sa mère était attachée à la lingerie de la reine. Il montra un goût précoce pour l'art. Un aquarelliste de goût, Poisson, qui allait enseigner le dessin aux dames de la cour, remarqua le jeune Percier qui, à dix ans, dessinait déjà avec une perfection désespérante les brandebourgs et les galons dont les uniformes étaient chamarrés. Tout de suite apparaît chez l'enfant cet amour du soin qu'il a gardé toute sa vie. Quelques années plus tard, on le trouve élève du peintre Jacques Lagrenée, puis il passe par l'école de Peyre avant de fréquenter l'atelier que Guy de Gisors vient d'ouvrir à son retour de Rome. Tout en poursuivant ses études, Percier travaillait pour Chalgrin, architecte de Monsieur, et pour Pierre-Adrien Paris, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi.

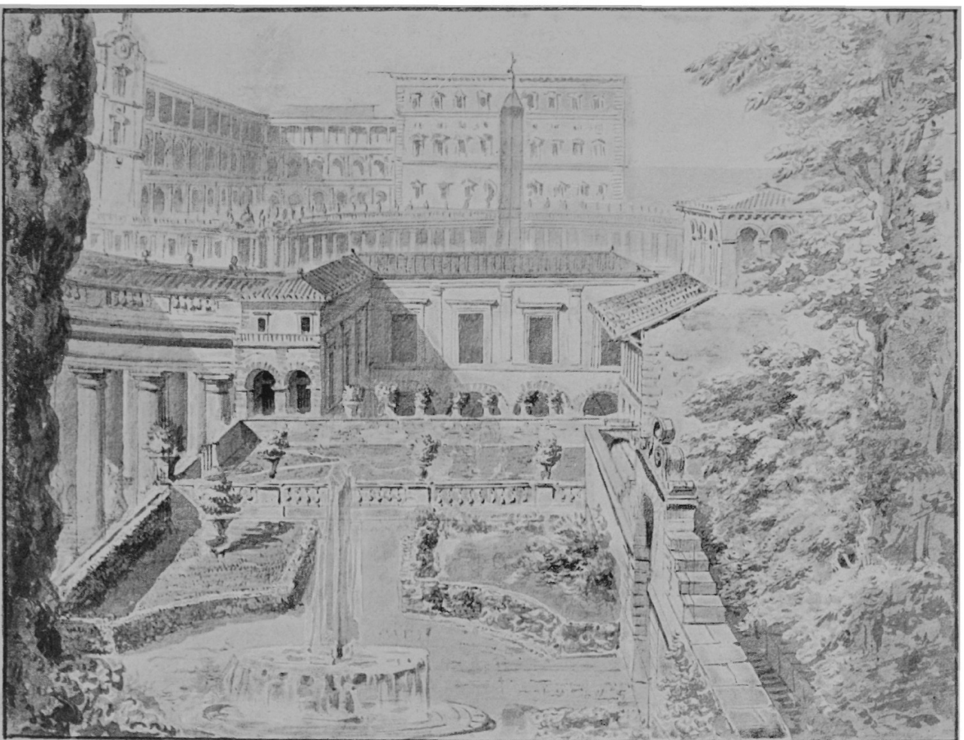
A cette époque, l'Académie des Beaux-Arts admettait deux sortes d'étudiants : les uns pouvaient suivre les cours et se disputer chaque mois les médailles. C'est ainsi que Percier obtint plusieurs récompenses. Les autres, appelés *élèves de l'Académie*, avaient seuls le droit de concourir pour le grand prix de Rome. Chacun des membres de l'Académie pouvait désigner un élève et le présenter au concours. Mais, si l'Académie décernait le prix, c'était

le ministre de la maison du roi qui donnait la pension permettant à l'artiste d'aller étudier à Rome, et les deux récompenses ne tombaient pas toujours sur la même tête (1).

L'année 1785, Fontaine fut présenté au concours du prix de Rome par Heurtier, architecte du roi, auteur de l'ancien théâtre de l'Opéra-Comique. Le sujet du concours était un *Projet pour la Sépulture des Rois et des Princes de la Famille royale.*

« J'avais imaginé, dit Fontaine dans *Mia vita*, de placer sur le sommet de la montagne de Montmartre l'édifice demandé. Après avoir indiqué, par des étages de portiques différents au-dessus les uns des autres, les rangs qui distinguaient les sépultures des souverains, celles des princes et celles des grands, je consacrais dans un ordre méthodique et dans une disposition régulière le reste de la montagne, jusqu'au boulevard extérieur, à la sépulture des habitants de la capitale. J'avais, dans le dessin de ma façade générale, supposé l'effet d'un coup de tonnerre qui éclairait le sommet de la pyramide circulaire, sur laquelle on voyait, au centre d'un cercle de coursiers lancés au galop, la statue du Destin qui portait sur le monde, la faux à la main, la mort dans toutes les directions. J'ai lieu de croire que ma pensée un peu alambiquée, et à laquelle je n'avais pu joindre aucune explication, n'a pas été comprise, et que mon coup de tonnerre seul, quoique assez mal rendu, m'a fait avoir le second prix auquel je n'aurais pas même osé prétendre. »

(1) F. Halévy, *Souvenirs et Portraits.*



VUE DU VATICAN

D'après une aquarelle de Percier conservée à la Bibliothèque de l'Institut.

Les élèves de l'Académie des Beaux-Arts étaient peu patients ; ils n'acceptaient pas toujours en silence les décisions de leurs juges et ne se retenaient pas de manifester leurs sentiments à haute voix. Le premier prix avait été accordé à un certain Moreau, fort oublié aujourd'hui. Les élèves, et même quelques professeurs, scandalisés par ce jugement, projetèrent un mouvement en faveur de Fontaine. Celui-ci, d'un caractère modeste et tranquille, ne fut qu'à moitié satisfait du bruit qui se méditait autour de son nom. Il s'employa de son mieux à empêcher la démonstration projetée et ne réussit qu'à la rendre moins éclatante. Cependant, renonçant pour jamais au concours, il résolut de faire le voyage de Rome avec ses seules ressources. Son père lui donna vingt-cinq louis, et lui promit en plus une pension annuelle de quatre cents francs.

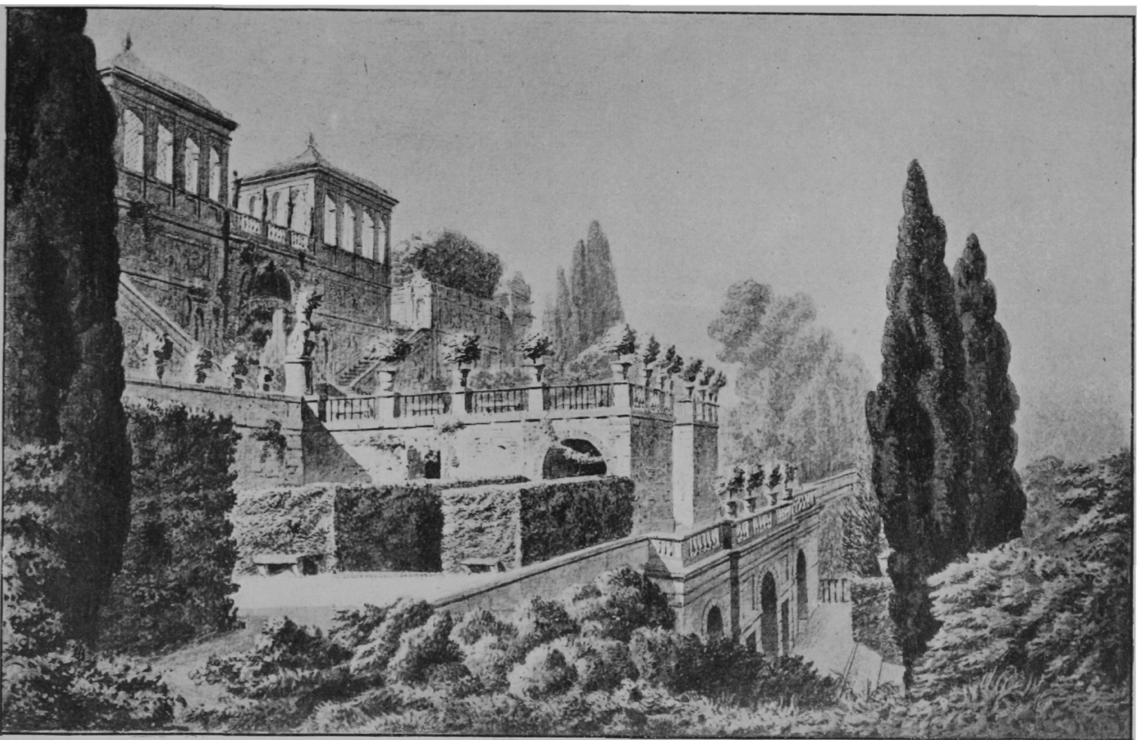
Le séjour de Rome eut une influence décisive sur le développement du talent de Fontaine ; mais il ouvrit aussi l'ère des difficultés et des luttes. Les subsides paternels étaient bien faibles et n'arrivaient pas régulièrement. Fontaine commençait à se décourager. Force lui fut de travailler pour vivre. Il entreprit des vues de Rome, coloriées à l'aquarelle, afin de les vendre aux étrangers, « mais, dit-il, après plusieurs essais qui eurent peu de succès, je reconnus que je devais, avant tout, étudier le dessin que je savais fort peu, et apprendre la perspective, que j'ignorais entièrement. »

Ces aveux sont précieux. Quelle critique plus sévère pourrait-on faire de l'enseignement que recevaient alors

à Paris les jeunes architectes ? D'autre part, ils nous éclairent sur le caractère de Fontaine, sur sa modestie et son aptitude à discerner ce qui lui manque. Il eut la chance de rencontrer dans un café de la rue du Cours un gentilhomme français, M. de Nainville, excellent dessinateur qui s'intéressa à lui. Il accompagnait Fontaine dans ses visites au Forum et aux monuments antiques, se plaisant à lui en rappeler les origines et l'histoire. Entre temps, il lui parlait des auteurs anciens, lui expliquait Virgile, Cicéron, Tacite, et le préparait ainsi à cette intelligence de l'antiquité qui a été de si grande influence sur son œuvre.

Cependant Fontaine avait laissé d'excellents souvenirs à Paris ; ses amis et ses maîtres s'occupaient de lui. Heurtier, qui jouissait de quelque crédit, lui fit obtenir la pension royale. Le jeune artiste se trouvait ainsi tiré d'embarras. En même temps que cette bonne nouvelle, il apprit que Percier venait de remporter le prix au concours de 1786, avec un projet de *Palais pour la réunion des Académies*, et allait arriver à Rome.

L'école de Rome, fondée par Colbert en 1666, semblait à cette époque ne plus répondre à sa mission. Nul pensionnaire qui eût osé envoyer une copie sincère et consciencieuse d'une statue antique, d'un morceau de Raphaël ou de Michel-Ange. L'art des anciens maîtres devait être corrigé, habillé au goût moderne. Les caractères les mieux trempés n'échappaient pas à la contagion. David lui-même, le grand David, le maître de l'École classique, n'avait-il pas sacrifié, un instant, au dieu de la mode et au préjugé?



VILLA FARNÈSE

D'après une aquarelle de Percier conservée à la Bibliothèque de l'Institut.

Sans doute une réaction s'annonçait contre les mièvreries en vogue, mais à l'école de Rome la tradition et la routine dominaient encore. En présence des chefs-d'œuvre de l'antiquité, Percier et Fontaine furent vivement frappés du caractère de calme et de sérénité qui donne une si grande majesté aux ouvrages des anciens. C'est l'un de leurs plus beaux titres de gloire, que d'avoir su rendre la beauté antique, et surtout de l'avoir fait sentir et aimer de leurs contemporains en leur montrant dans quelle mesure elle peut s'adapter à l'idéal artistique et aux besoins de la société moderne.

Percier, dont l'instruction générale avait été vraisemblablement négligée, se trouva fort dépaysé en arrivant dans la Ville éternelle. Il ne savait discerner parmi les merveilles qui l'entouraient, comprenait mal la destination des monuments en ruines, et confondait les époques. Il lui fallait un guide ; il le trouva parmi ses camarades. Ce fut le peintre Drouais qui lui prodigua les conseils et les leçons ; Percier se passionna vite pour l'étude des chefs-d'œuvre; il accumulait les études et les documents. Il voulait tout voir, tout connaître. Pour pénétrer dans les maisons religieuses, il s'habillait en moine, prenait un cierge, suivait la procession ou servait la messe, quitte à braver les plaisanteries de ses camarades (1).

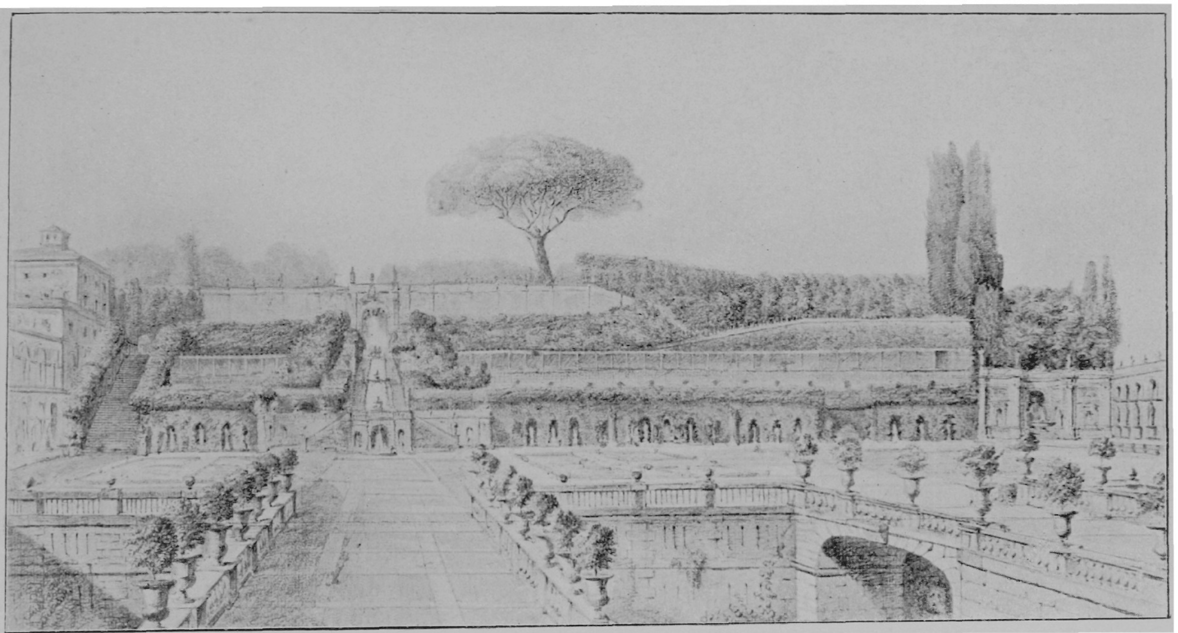
Fontaine et Percier avaient renoué les liens d'une amitié qui datait de leur séjour à l'école de Peyre. « Nous

(1) Éloge de Percier par Raoul Rochette, publié par la *Revue des Deux Mondes* (15 octobre 1840).

fîmes, Percier et moi, dit Fontaine, sans bruit, sans éclat, un pacte d'amitié fondé sur l'estime et la confiance. Nous concertâmes ensemble un plan d'études qui plus tard nous a été très utile. » Séparés de leurs camarades, ils fuyaient de grand matin l'Académie pour s'aller enfermer dans un atelier à la *strada Rosella* ou au *monte Pincio*, ou bien encore ils s'échappaient dans la campagne et y demeuraient jusqu'au soir. Cette sauvagerie, jointe au culte qu'ils professaient à l'endroit de l'architecture primitive, leur avait valu d'être surnommés les *Étrusques*. Vers ce temps, Percier entreprit de faire, d'après le *Voyage d'Anacharsis*, la restauration complète d'une maison de campagne de Pline appelée le *Laurentin*. Le dessin, assez heureux, mais que l'auteur lui-même avait jugé sévèrement, ne fut pas exposé. Du moins prépara-t-il le jeune artiste à des travaux du même genre mais d'une tout autre portée.

Un événement douloureux permit aux deux amis d'associer pour la première fois leurs talents dans une œuvre durable. En 1788, Drouais mourut, victime du climat de Rome et d'excès de travail. Chacun reconnaissait la valeur de Drouais. Sa fin prématurée infligea un deuil cruel dont on voulut perpétuer le souvenir : un projet de monument fut demandé à Percier et Fontaine ; le sculpteur Michallon l'exécuta dans l'église de Santa Maria in via Lata.

Le culte que nos deux artistes avaient voué à l'antiquité ne les empêchait pas d'observer attentivement les constructions modernes. Ils s'avisèrent qu'à côté des



JARDINS DU PALAIS COLONNA
D'après une aquarelle de Percier conservée à la Bibliothèque de l'Institut.

ruines, Rome offre des merveilles plus récentes, des églises, des palais, des villas, des jardins dignes du plus haut intérêt. Tandis qu'une partie de leur vie restait consacrée aux devoirs des pensionnaires et à l'étude de la Rome païenne, le reste de leur temps se passait à explorer la cité moderne. De cette période datent les deux beaux dessins de Fontaine qui ornaient son cabinet et qui sont aujourd'hui la propriété de M. Meunié : ce sont deux vues prises de *Monte Mario* : l'une de la Rome antique restaurée, l'autre de la Rome actuelle. Les héritiers de Fontaine conservent aussi de son séjour à Rome quelques albums de croquis, de dessins et d'aquarelles, petits ouvrages délicieux où l'antiquité apparaît vue par le côté gracieux, tout à fait à la façon du XVIIIe siècle (1).

A cette époque, Pierre-Adrien Paris, architecte de l'Opéra, fit abroger par l'Académie d'architecture l'obligation, imposée aux architectes pensionnaires du roi à Rome, d'envoyer chaque année des projets à l'Académie : on voulait ainsi les laisser consacrer tout leur temps à l'art antique. En revanche, et pour constituer à l'Académie un fonds précieux de dessins de tout ce que Rome et l'Italie possèdent d'intéressant, on exigea que chacun des architectes fût chargé de faire l'étude complète d'un monument déterminé (2). On avait remarqué à l'Académie les nombreux dessins que Percier avait envoyés. Paris

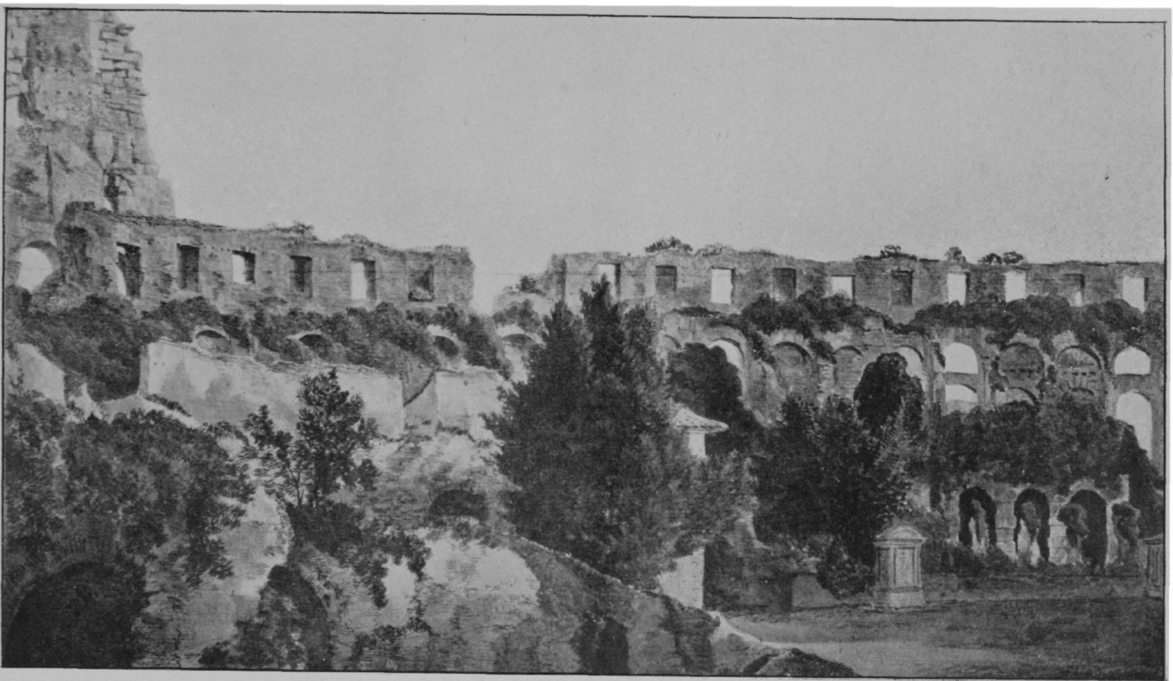
(1) Percier a rapporté d'Italie une quantité considérable de dessins croquis, aquarelles, qui sont réunis à la Bibliothèque de l'Institut dans plusieurs gros volumes in-folio.

(2) Pierre-Adrien PARIS, *Études d'Architecture*.

lui donna pour sujet d'étude la *colonne Trajane*; le travail exigeait des frais assez considérables et réclamait du temps. Paris fit prolonger d'une année la pension de Percier, et obtint que les échafaudages seraient établis aux frais de la cassette royale. La latitude fut ainsi laissée à Percier d'examiner la colonne de fort près; il affirme n'y avoir pas trouvé trace de l'or et des couleurs dont certains historiens prétendent qu'elle aurait été décorée. La restauration qu'on lui doit comportait huit grands dessins : exposés à la fin de 1790 à l'Académie des Beaux-Arts, ils y obtinrent un éclatant succès (1). N'omettons pas que, durant cette dernière année de son séjour à Rome, Percier s'était lié avec le sculpteur Canova, lequel lui confia plusieurs travaux.

Le moment du retour était arrivé, et avec lui les mauvais jours. Fontaine quitta Rome le premier. Son père, ruiné dès le début de la Révolution, réclamait le secours de l'aîné de ses enfants. Il partit à pied, par économie, avec Dufour, et rejoignit après cinq années sa famille. Il s'aperçut vite qu'à Pontoise, où elle habitait, rien n'était à espérer, ni pour lui, ni pour les siens, tandis qu'à Paris ses talents pouvaient trouver à s'employer utilement. Il s'en vint donc trouver le père de Thibaut, son ancien camarade de l'Isle-Adam,

(1) *Restaurations des monuments antiques* par les Architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours. Paris. Firmin-Didot, 1872. Citons aussi le Mémoire historique rédigé en 1839 par Thomas Vaudoyer sur le projet de restauration de la colonne Trajane, exécuté en 1788 par feu Ch. Percier. 8 planches.



VUE DU COLISÉE

D'après une aquarelle de Fontaine. (Collection G. Meunié.)

devenu pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

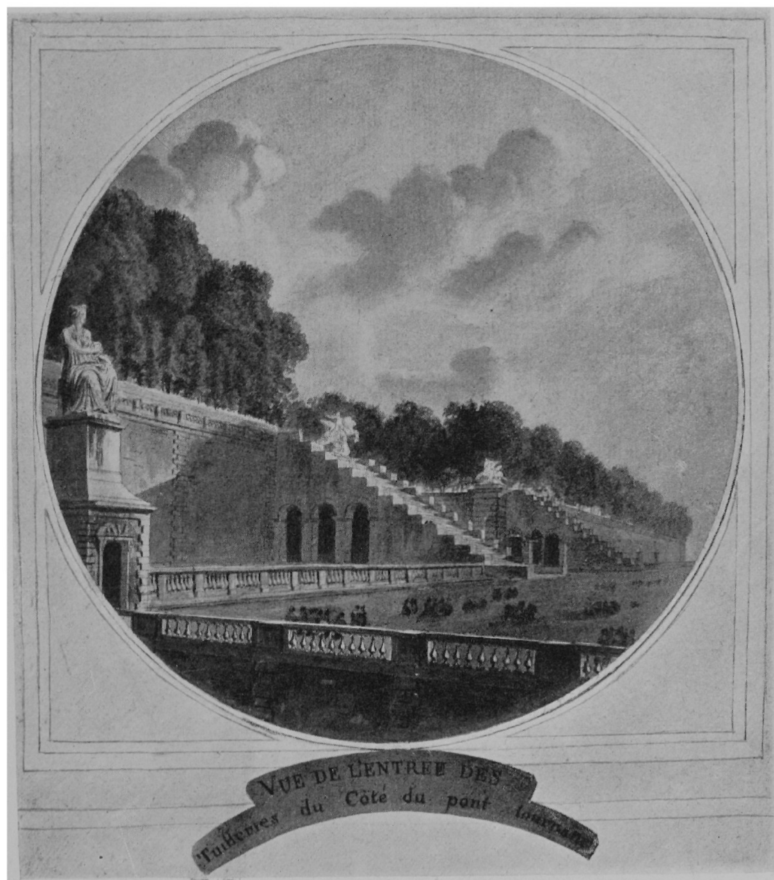
M. Thibaut consentit à louer à Fontaine le logement de son fils avec le mobilier, pour 150 francs par an. C'était une pauvre demeure, au fond d'une allée obscure, dans une de ces petites rues fangeuses qui reliaient alors la rue Saint-Denis à la rue Saint-Martin. Fontaine réussit à se procurer quelque travail assez mal rétribué : des modèles de papiers peints, de décoration. Enfin il fut occupé par l'architecte Ledoux qui avait construit, pour la ferme générale, le mur d'octroi et les barrières de Paris, au sujet desquelles il préparait un ouvrage. Ces barrières, destinées à abriter les commis de l'octroi et à leur servir de bureaux, avaient été construites en forme de temple grec, dans un style lourd et massif dont la barrière d'Enfer et la barrière du Trône offrent de typiques spécimens.

Cependant Percier avait terminé ses études sur la colonne Trajane. Les événements qui s'accomplissaient à Paris étaient jugés sévèrement à Rome, et la population se montrait hostile aux Français. Percier jugea prudent de ne pas utiliser, dans ce séjour devenu difficile, la prolongation d'une année qui lui avait été accordée ; mais il ne pouvait aisément se résoudre à abandonner un pays si fertile en chefs-d'œuvre. Il partit à pied vers la fin de 1790, traversa lentement la marche d'Ancône, les légations, la Lombardie, entra en France, visita la Provence, Arles, Nîmes, Orange, etc., s'arrêtant curieusement à tout ce qu'il rencontrait sur son passage et accumulant de précieux documents. Il mit un peu plus d'un an à accomplir

ce trajet. Arrivé à Paris, il se hâta d'aller retrouver Fontaine et s'installa chez lui très modestement ; un peu plus tard, ils habitèrent rue Montmartre un appartement plus confortable.

Leur vie fut la continuation de celle que menait Fontaine depuis une année : ils ne trouvaient à mettre leur talent qu'au service de l'industrie et ne comprenaient pas encore l'importance de l'espèce de révolution qu'ils étaient en train d'accomplir dans les arts d'application. Le plus habile ébéniste de ce temps était Jacob : il avait exécuté le mobilier dessiné par David et Moreau le jeune, et venait d'obtenir la fourniture du mobilier de la Convention. Quoique dessinateur de goût, il crut mieux faire de demander des modèles à Percier et Fontaine. Après quelques hésitations, nos deux artistes se hasardèrent à restaurer le style antique. Cette tentative hardie réussit complètement, et la faveur avec laquelle elle fut accueillie leur valut d'autres commandes de la part des orfèvres, des bijoutiers, des fabricants de tapis et d'étoffes d'ameublements.

Ce genre de travaux plaisait à Percier. Fontaine, plus ardent, plus actif, plus ambitieux, préférait être architecte que décorateur. Las, enfin, de la lutte stérile soutenue depuis deux années, il prit le parti d'aller avec Bonnard tenter la fortune en Angleterre. Cette résolution était malheureuse. Les deux artistes avaient assez de travail pour s'assurer une existence sinon luxueuse, du moins suffisante. Percier comptait déjà des élèves. Leurs compositions étaient goûtées, leur réputation commençait



VUE DES TUILERIES
D'après une aquarelle de Fontaine. (Collection G. Meunié.)

à s'établir. Mieux eût valu persévérer dans le travail, et attendre. Fontaine ne trouva pas à s'occuper à Londres, et ce fut Percier, resté à Paris, qui lui fournit, au retour, le moyen de développer ses talents.

Un peu avant le départ de Fontaine, un poète, Arnault, plus tard secrétaire perpétuel de l'Académie française et mieux connu par ses fables que par ses œuvres dramatiques, faisait répéter à la Comédie-Française une tragédie ayant pour titre *Lucrèce.* Il voulait que la mise en scène eût un caractère sérieux de vérité historique; c'était peut-être la première fois qu'un pareil souci se manifestait parmi les hommes de théâtre. Au fait des travaux de Percier, Arnault obtint qu'on lui commandât cinq décors représentant la ville, les champs, les habitations intérieures de la Rome de Tarquin. Les maquettes furent naturellement exécutées en commun par Percier et Fontaine. La pièce, représentée après le départ de Fontaine, n'eut aucun succès ; mais les décors, très remarqués, attirèrent l'attention sur Percier. Le mieux venu d'entre eux était celui de la chambre de Lucrèce. Le directeur des décorations de l'Opéra était alors ce même Paris dont nous avons parlé. Il donna sa démission en 1793, quelques mois après la représentation de *Lucrèce*, et l'on offrit sa place à Percier avec 4500 francs de traitement. Celui-ci ne voulut accepter que si on lui adjoignait Fontaine, lequel se hâta de revenir à Paris. La musique était assez délaissée en 1793; l'Opéra donnait surtout des ballets. *Télémaque*, *le Jugement de Pâris*, *Psyché* fournirent aux décorateurs l'occa-

sion d'œuvres remarquables. On admira aussi le camp romain dans le drame lyrique *les Horaces*, du compositeur italien Bernardo Porta.

L'entrée de Percier et Fontaine à l'Opéra marqua la fin de leurs déboires. Fontaine avait trente et un ans, Percier vingt-neuf. A partir de cette époque, leur succès ira toujours grandissant. Ils vont devenir *à la mode*. Posséder des meubles dessinés par Percier et Fontaine sera, sous l'Empire et sous la Restauration, le dernier mot de l'élégance et du bon ton. Aussi les travaux ne leur manquent pas. De l'étranger même leur arrivent des commandes.

Sans cesser de s'occuper des décorations de l'Opéra et de créer ces jolis modèles que les ébénistes, les fondeurs et les orfèvres commençaient à se disputer, ils allaient enfin pouvoir s'adonner à l'architecture. Dès le retour de Fontaine, un membre de la section de Brutus (quartier Montmartre), devenu possesseur de l'église Saint-Joseph, leur demanda une restauration de la façade principale et la transformation de l'intérieur en salle de séance pour la section. Ce fut leur premier travail de construction, qui du reste ne fut pas payé. Cet édifice a été démoli plus tard, du vivant même de Percier.

La Convention avait décidé d'installer la salle de ses séances dans l'ancien théâtre des Tuileries. Elle avait chargé de cette transformation l'ancien maître de Percier, Guy de Gisors, qui n'avait point tenu les promesses qu'avaient fait concevoir ses débuts. Il s'adressa à Percier et Fontaine qui, cette fois, furent rémunérés en paquets de



MONUMENT DE DESAIX

chandelles. La salle, connue sous le nom de *salle des Machines*, disparut sous le Consulat. On se rappelle que Percier et Fontaine avaient déjà dessiné les meubles de la salle de la Convention. Leur nouveau travail achevait de leur donner l'expérience de ce genre particulier d'architecture; aussi lorsque, peu après, s'ouvrit un concours pour une salle d'Assemblée nationale, leur projet fut jugé le meilleur et leur valut la commande; mais les événements politiques se précipitaient et le monument ne fut jamais exécuté. Ainsi en alla-t-il pour quantité d'autres concours restés sans résultats, faute d'argent, et auxquels Percier et Fontaine prirent part avec succès. On peut citer un concours pour l'achèvement du Panthéon, un autre pour une colonne à élever au Panthéon, d'autres pour différents projets d'embellissements de Paris, qui leur valurent des prix de 4 000 et 3 000 francs, payés, il est vrai, en assignats.

En revanche, plus tard, en 1798, Guy de Gisors et Lecomte les associèrent à la transformation des grands salons de réception du palais Bourbon en une salle de séance pour le Conseil des Cinq-Cents. Ce travail leur est dû, pour la meilleure part. La construction était élégante, avec des bas-reliefs de marbre à la tribune, une mosaïque sur le plancher. Vers la même époque, de fougueux républicains, entraînés par leur haine pour tout ce qui rappelait la monarchie, voulaient détruire les arcs de triomphe connus sous les noms de *porte Saint-Martin* et *porte Saint-Denis*; Percier et

Fontaine réussirent à empêcher cet acte de vandalisme.

Quand le célèbre imprimeur Pierre Didot commença la publication de ses magnifiques éditions in-folio, il invita Percier à collaborer à l'illustration des œuvres d'Horace (1799) et des fables de La Fontaine (1802).

Percier et Fontaine utilisaient les rares loisirs que leur laissaient leurs occupations professionnelles à mettre en ordre les souvenirs rapportés d'Italie. En 1798, parut leur *Recueil des palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome*. Percier en composa tous les frontispices ; le succès encouragea les auteurs à donner dans la suite le *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et des environs* ; mais ce deuxième recueil ne parut qu'en 1812, alors que les artistes étaient en pleine possession de leur renommée et chargés d'emplois ; la gravure en fut confiée aux plus habiles techniciens du temps.

Percier et Fontaine déployaient une activité incroyable, et l'on reste confondu devant la quantité d'ouvrages dont ils ont fait les projets ou assuré l'exécution. Et cependant leur carrière a été surtout consacrée à la restauration et à la mise en valeur des richesses architecturales de la France. Au lendemain de la Révolution, il y avait, sous ce rapport, d'immenses travaux à entreprendre. Par la sûreté de leur goût, la facilité qu'ils avaient à s'assimiler les styles des différentes époques, et le caractère qu'ils savaient donner à leurs moindres ouvrages, ils se sont admirablement acquittés de cette lourde tâche. Deux

œuvres complètes seulement nous sont restées d'eux : ce sont l'Arc de Triomphe du Carrousel et le monument expiatoire de Louis XVI. Quel que soit l'intérêt primordial de ces deux ouvrages, on n'attribuerait point à leur œuvre l'importance qu'il sied si l'on omettait les importants travaux accomplis dans nos palais nationaux, l'impulsion caractéristique donnée à l'art industriel de cette époque et aussi l'éclat des décorations inventées pour les fêtes du temps, œuvres éphémères sans doute, mais dont le souvenir a hanté longtemps la mémoire de nos aïeux.

Ces deux hommes se complétaient admirablement l'un par l'autre. Fontaine saisissait du premier coup l'ensemble de l'ouvrage projeté et le fixait dans un dessin très correctement, mais très largement exécuté. Percier avait plus que lui le souci de la perfection et de tous les détails de l'ornementation. Il finissait chaque partie du projet avec une patience et une minutie qu'on trouverait peut-être aujourd'hui excessives, mais qui en facilitaient singulièrement la réalisation concrète. Quand il voulait mettre au net le croquis préalablement étudié, il couvrait d'un papier blanc la feuille sur laquelle avaient été tracées les lignes les plus importantes, afin de la protéger contre le frottement des doigts et des instruments, et aussi contre les cendres de sa pipe qu'il ne quittait pas souvent. Dans ce papier il découpait une fenêtre de quelques centimètres carrés et poussait jusqu'au bout le rendu de ce petit coin ; après quoi, il bouchait la fenêtre, en ouvrait une autre et continuait

ainsi jusqu'au parfait achèvement de son travail. On conçoit qu'une pareille méthode ne lui laissait pas beaucoup de loisirs. Aussi aimait-il peu à sortir ; il ne se plaisait que dans son cabinet, et pourtant, quand l'occasion se présentait, il savait causer mieux que personne ; ceux qui l'ont connu ont vanté le charme de sa conversation, mais peu en ont joui. Fontaine, au contraire, était un homme du monde. Levé de grand matin, il trouvait le temps d'étudier ses projets, d'aller sur les chantiers surveiller l'exécution des travaux, de faire les visites et les démarches nécessaires, de se montrer là où il fallait, de soigner ses relations. C'était lui qu'on connaissait : on ne pensait guère à Percier. Au temps où ils étaient architectes du Premier Consul, Bonaparte voulut un jour se séparer de Percier. « Votre Percier, disait-il à Fontaine, ne fait rien : on ne le voit jamais. » Fontaine éprouva quelque peine à convaincre le Consul qu'un homme qui ne venait pas aux Tuileries n'était pas pour cela un fainéant ; il lui fallut employer toute son éloquence pour obtenir que son ami conservât sa place.

II

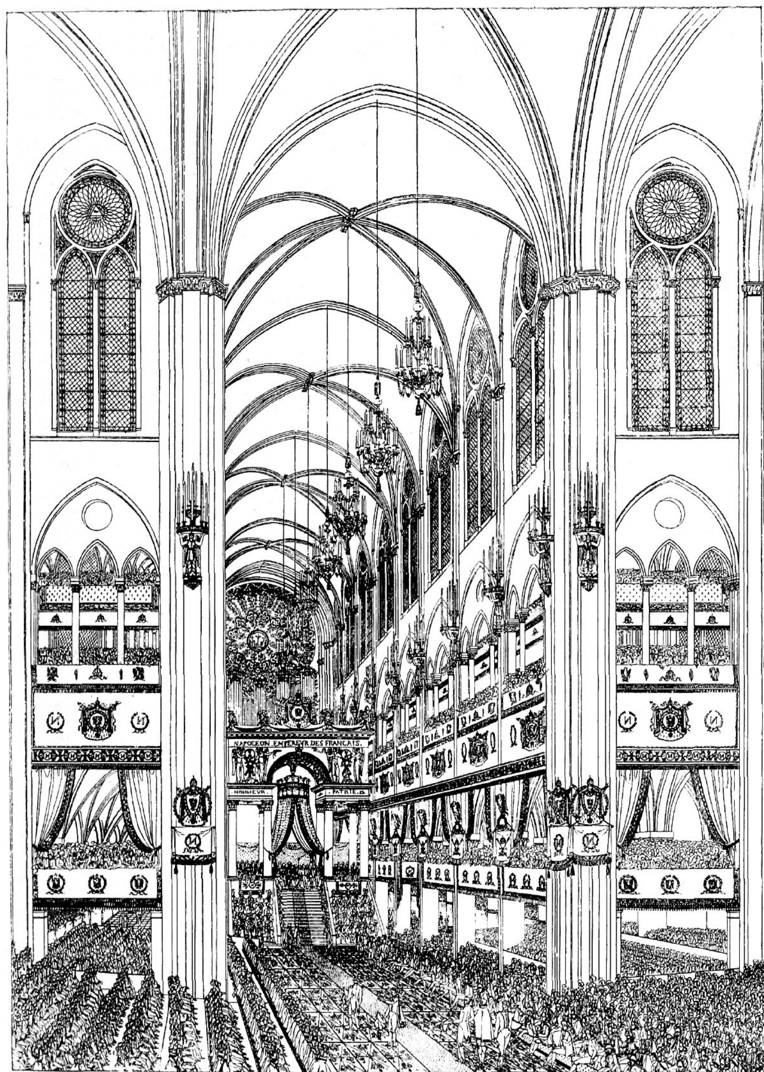
Un peu avant le 18 brumaire (9 novembre 1799), Percier et Fontaine avaient été chargés par l'ancien ambassadeur de France à Londres, M. Chauvelin, de restaurer une maison sise rue Chantereine, depuis nommée rue de la Victoire. La maison voisine appartenait à Bonaparte ;

si le Premier Consul logeait au Luxembourg, Joséphine ne laissait pas de passer souvent rue de la Victoire; et elle pouvait suivre l'avancement des travaux confiés à la direction de Percier et Fontaine; frappée du grand caractère de l'ouvrage et mécontente des services de Vautier à la Malmaison, elle songea à utiliser le talent des architectes de M. Chauvelin. La Malmaison était une vieille demeure que Joséphine avait achetée en 1798 et que Bonaparte voulait convertir en un palais digne d'un chef d'État. Le peintre Isabey, qui s'occupait alors au portrait de Joséphine, fut chargé d'aviser Percier et Fontaine; peu de temps après, David les vint chercher tous deux pour les conduire au Luxembourg où ils furent reçus par Mme Bonaparte.

La conversation commençait à s'engager quand le Premier Consul entra et demanda incontinent à David où étaient les chefs-d'œuvre envoyés d'Italie après le traité de Tolentino. David répondit qu'il les croyait au Louvre. « Pourquoi, dit Bonaparte, ne mettrait-on pas ces belles choses sous le dôme des Invalides? Ce serait un hommage rendu à l'armée ». On sait l'ascendant exercé par Bonaparte sur ceux qui l'entouraient, l'espèce de crainte qu'il répandait autour de lui et combien il fallait d'audace pour exprimer un avis différent du sien. David, tout en sentant l'étrangeté de la proposition, se borna à indiquer que le monument serait sans doute trop exigu, et, peut-être pour se décharger sur d'autres du soin d'en dire davan tage, il ajouta : « Voici deux architectes qui en connais-

sent les dimensions. » Percier, timide de sa nature, ne répondit rien, et le Premier Consul interpella directement Fontaine. Fontaine n'avait jamais vu Bonaparte. Peut-être ignorait-il quel était celui qui s'exprimait avec une telle autorité; ou bien son caractère droit et son tempérament d'artiste lui suggérèrent-ils d'échapper à la contrainte générale; il répondit hardiment : « Je n'approuve pas cette idée : ce sont les drapeaux pris à l'ennemi qu'il faudrait suspendre dans l'église des Invalides. » Un silence glacial accueillit cette réplique. « Attendez-moi, dit enfin Bonaparte. Nous allons voir tout cela. » Ils attendirent trois heures, durant lesquelles les assistants ne manquèrent pas de manifester à Fontaine l'étonnement que leur avait causé son audace.

Enfin Bonaparte revient et emmène les deux architectes au Louvre avec David et le général Murat. Ils y trouvent les envois d'Italie. Bonaparte contemple quelques marbres sortis des caisses et s'éloigne sans mot dire. Quelques jours après, David annonçait à Fontaine que le Premier Consul adoptait son idée et voulait donner à la translation des drapeaux aux Invalides l'éclat d'une fête nationale. Bonaparte avait en effet trouvé dans la proposition de Fontaine l'idée d'une de ces cérémonies qu'il savait si adroitement combiner pour entretenir et accroître sa popularité. Il y veillait avec d'autant plus de soin qu'à cet instant, suivant les dispositions accessoires de la Constitution de l'an VIII, il se préparait à élire demeure



VUE DE L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME
(Recueil des décorations exécutées pour la cérémonie du sacre de l'Empereur.)

aux Tuileries, parti qui sentait un peu son souverain et risquait de déplaire aux partisans de la République. Washington était mort au mois de décembre 1799. Le Premier Consul ordonna que la France porterait pendant dix jours le deuil du héros américain. Comme ce deuil consistait uniquement à cravater de noir les drapeaux, on profiterait de l'occasion pour déposer entre les mains du ministre de la Guerre les drapeaux conquis en Égypte. Cette remise se ferait solennellement sous le dôme des Invalides qui, dans le langage pompeux du temps, portait le nom de *temple de Mars*. Un proscrit qui devait sa liberté au Premier Consul, de Fontanes, prononcerait l'éloge funèbre de Washington et ferait l'apologie de la liberté, et le lendemain le maître de la France irait tranquillement s'établir aux Tuileries. Tout se passa suivant le programme, au milieu de l'enthousiasme populaire, le 20 pluviôse an VIII (9 février 1800). On s'en était remis à Percier et Fontaine pour le soin de disposer tous les aménagements de la fête. Les drapeaux conquis en Égypte, au nombre de soixante-douze, non compris trois queues de pacha, furent apportés au général Lannes par des cavaliers des différents corps de troupe de Paris. Celui-ci les remit à Berthier, ministre de la Guerre, et prononça une harangue courte et martiale à laquelle répondit Berthier qui était assis entre deux invalides centenaires, en face du buste de Washington ombragé des mille drapeaux conquis sur l'Europe par les armées de la République. Puis M. de Fontanes prononça son discours, après quoi les

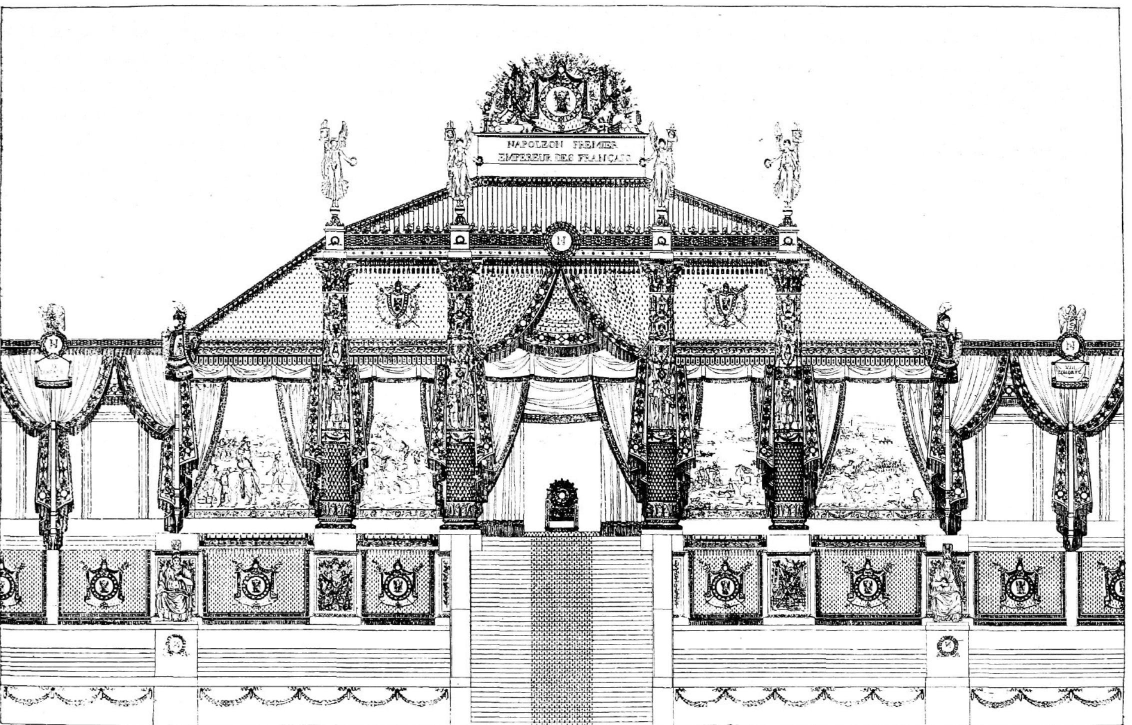
crêpes noirs furent attachés à tous les étendards (1).

Dix jours auparavant, Bonaparte avait définitivement chargé Percier et Fontaine des travaux de la Malmaison. Par la suite, il n'accorda pas toujours son approbation à leurs projets ; les jardins qu'ils convoitaient de tracer déplurent à Joséphine : la mode était aux jardins anglais ; Percier et Fontaine n'entendaient point y obéir et la direction des jardins leur fut retirée. Plus tard le Premier Consul s'effraya des dépenses proposées. Les Mémoires de Fontaine portent trace de ces difficultés, qui commencèrent à s'aplanir à la fin de 1801, époque où on leur confia la restauration du palais de Saint-Cloud dont il ne reste malheureusement rien, car il fut détruit le 14 octobre 1870, pendant le siège de Paris (2).

Avant d'être présenté au Premier Consul et pendant que s'effectuaient les embellissements de la Malmaison, Percier avait consacré son activité à une tâche qui intéressait au plus haut point la conservation du patrimoine artistique de la France. Dès 1790 l'architecte et archéologue Lenoir avait conçu le projet de rassembler à Paris les œuvres d'art renfermées dans les couvents qu'un décret de l'Assemblée Constituante venait de supprimer. L'Assemblée favorisa ses vues et choisit pour installer l'établissement Lenoir, devenu en 1795 le Musée des

(1) Thiers, *Histoire du Consulat.* Thiers parle de 96 drapeaux, mais le *Moniteur* dit 72.

(2) Toute cette partie des Mémoires de Fontaine a été citée par de Lescure dans son livre sur le château de la Malmaison. Elle contient des détails intéressants sur les goûts du Premier Consul et de son entourage.



ÉLÉVATION GÉOMÉTRALE DE LA GRANDE TRIBUNE SUR LA FAÇADE DE L'ÉCOLE MILITAIRE
(Recueil des décorations exécutées pour la fête de la distribution des aigles.)

Monuments français, l'ancien couvent des Petits-Augustins qui est aujourd'hui l'École des Beaux-Arts. En peu de temps, Lenoir réunit une foule de tableaux, de sculptures et de créations inestimables, notamment de tombeaux de personnages illustres. Percier en fit des dessins précieux, il s'intéressait vivement à la création de Lenoir qui fut assurément l'une des entreprises artistiques les plus importantes et les plus utiles de cette époque. Michelet n'assure-t-il pas que le Musée des Petits-Augustins lui révéla l'histoire? A deux reprises Lenoir se rendit avec Percier au château d'Anet (Eure-et-Loir), bâti par Philibert de Lorme pour Diane de Poitiers, d'abord afin d'y mouler et dessiner les parties sculpturales essentielles, puis pour faire transporter au Musée les restes du monument qui avaient échappé à la démolition; seulement il fallut reconstituer tous ces débris, ce à quoi s'employa Percier, moyennant une indemnité de 600 francs (1). La pièce principale était un portique d'entrée placé devant la porte du Musée des Monuments français. Il est encore dans la cour d'entrée de l'École des Beaux-Arts, à côté d'un autre portique célèbre, celui du château de Gaillon. Non loin, une grille à trois pans conservée à l'École des Beaux-Arts a été également restaurée par les soins de Percier.

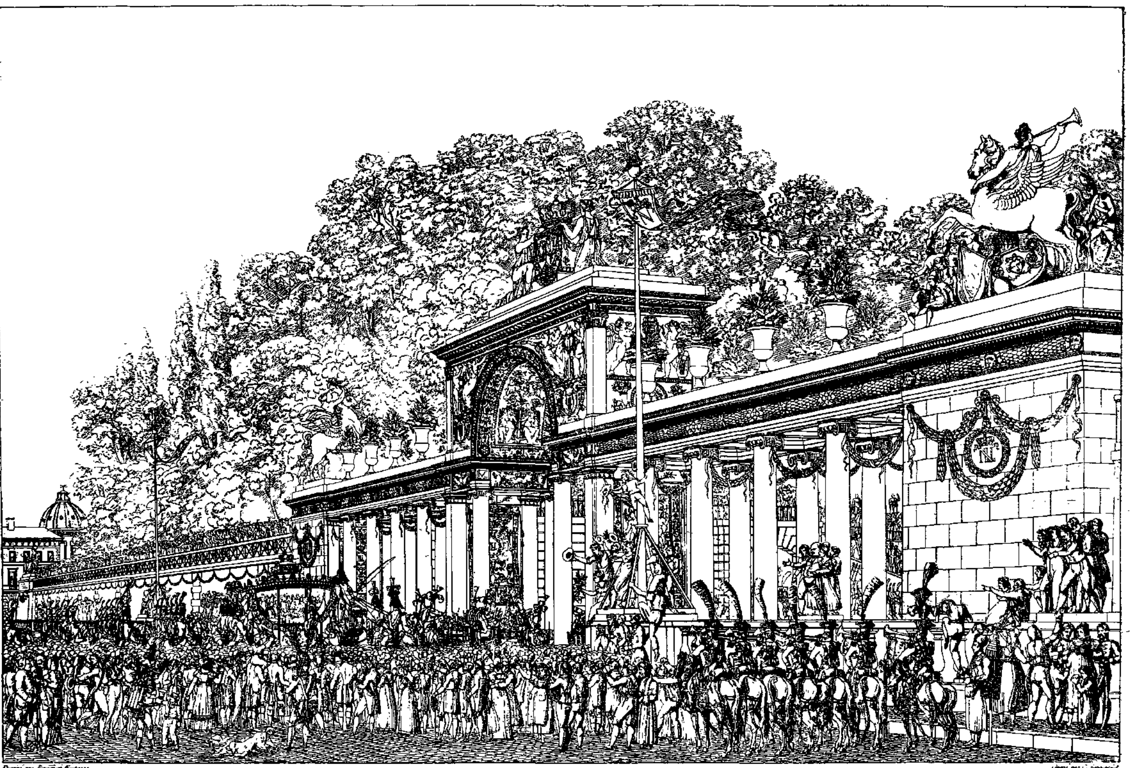
Le 12 messidor an X (1er juillet 1802), Percier et Fontaine reçoivent l'ordre de remettre à Lepère, architecte

(1) Voir une lettre de Lenoir du 4 prairial an VII et une note sans date citées dans l'*Inventaire général des richesses d'art de la France.* — Archives du Musée des Monuments français, 1re partie, p. 142, 154 et 157.

revenu d'Égypte, la direction des ouvrages qui restent à faire à la Malmaison. Par bonheur ils avaient terminé les travaux de Saint-Cloud. Quand le Premier Consul y vint fixer son séjour le 24 septembre 1802, il se déclara entièrement satisfait des aménagements. Dès lors, il accorda définitivement à ses deux architectes une estime pleine et entière. Le premier témoignage par où elle se manifesta fut leur nomination d'architectes des Tuileries et du Louvre (6 février 1805).

Napoléon était un maître exigeant, il fallait toute l'activité de Percier et Fontaine pour le satisfaire. Il ne se lassa pas d'abuser de leur docilité, allant jusqu'à leur interdire d'accepter aucune commande de particuliers, si bien qu'ils n'ont pu fournir toute leur mesure dans cette architecture privée où ils semblaient prédestinés à si bien réussir. De plus, Napoléon les accabla des projets qui naissaient chaque jour dans son imagination trop féconde et que les circonstances ne permettaient presque jamais de mener à terme. Les restaurations des palais impériaux absorbèrent si bien le temps et l'argent, qu'il ne resta plus rien pour les œuvres originales.

En 1802, un groupe de souscripteurs ouvrit un concours pour l'exécution d'une fontaine à ériger en mémoire du général Desaix, mort à Marengo le 14 juin 1800. Cent vingt-huit artistes présentèrent des projets. Le premier prix fut décerné à Percier, et le monument fut érigé sur la place Dauphine, alors place Thionville. Percier avait choisi pour la construction Augustin Beudot, et pour la



ENTRÉE DES SOUVERAINS DANS LE JARDIN DES TUILERIES LE JOUR DE LA CÉRÉMONIE DE LEUR MARIAGE
(Description des cérémonies et des fêtes du mariage.)

sculpture Augustin Fortin. Le monument comportait un soubassement rond, sur lequel un fût également circulaire servait de piédestal au motif principal formé d'un socle à angles droits supportant un buste de Desaix. Le soubassement était placé au centre d'un bassin orné de quatre mascarons de bronze d'où l'eau jaillissait. Une plinthe de marbre s'y trouvait encastrée sur laquelle se lisaient la désignation des corps d'armée d'Égypte et d'Italie et les noms des souscripteurs ; un bas-relief déroulait sur le fût deux grandes figures représentant le Nil et l'Éridan ; deux Renommées inscrivaient dans des cartouches les noms des principales victoires remportées par le général Desaix : Thèbes et les Pyramides, Kehl et Marengo. Un autre cartouche, placé sur la face principale, portait l'inscription « A Desaix », avec, plus bas, les paroles qu'il prononça à Marengo au moment où la mort le frappa : « Allez dire au Premier Consul que je meurs avec le regret de n'avoir pas assez fait pour la postérité. » Un jeune guerrier, la tête couverte d'un casque, couronnait d'une main le buste du héros et de l'autre suspendait à son cou un glaive antique (1).

Avec son fût cylindrique et ses fines sculptures, ce petit monument offre ce mélange de régularité dans l'ensemble

(1) L'administration a fait démolir la fontaine Desaix en 1875 lors des travaux de régularisation de la place Dauphine ; on devait la réédifier plus tard sur quelque autre emplacement. Elle est encore au magasin de la Ville de Paris à Auteuil, scindée en deux morceaux, quelque peu endommagée. Les bas-reliefs sont éraillés par endroits ; le pied gauche du jeune guerrier est brisé.

et de grâce dans les détails qui caractérise les créations du style impérial. On y remarque aussi cette combinaison harmonieuse des figures et des ornements classiques avec l'exacte reproduction des objets contemporains, — ingénieux moyen de « moderniser l'antique » auquel les auteurs auront plus tard recours dans l'Arc de Triomphe du Carrousel.

On sait quelle importance attachait l'Empereur à se faire sacrer par le Pape, et quelles espérances sa politique fondait sur l'effet moral d'une pareille cérémonie; aussi voulut-il lui donner un éclat exceptionnel. Il y eut des fêtes magnifiques qui durèrent plusieurs jours. Percier et Fontaine, chargés de tout ce qui concernait la décoration des édifices et des places publiques, s'acquittèrent de leur tâche avec un succès complet, et contribuèrent dans la plus large mesure à la pompe de ces journées. Le Pape était arrivé à Paris le 28 novembre 1804. Le 30, on lui présenta le Sénat, le Corps législatif, le Tribunat et le Conseil d'État. Ce fut le commencement des fêtes. Devant la façade du palais du Sénat, on avait élevé une charpente d'une prodigieuse hauteur représentant une montagne hérissée de rochers; au bas, étaient de riantes prairies émaillées de fleurs. Une colonnade était établie le long de la Seine depuis les Tuileries jusqu'à l'Hôtel de Ville.

Le 2 décembre eut lieu le sacre dans l'église Notre-Dame de Paris. Nous ne raconterons pas les détails de cette cérémonie plusieurs fois décrite par les historiens et immortalisée par le pinceau de David; mais il nous faut



LE BANQUET IMPÉRIAL AU PALAIS DES TUILERIES
(Description des cérémonies et des fêtes du mariage.)

dire quelques mots de la décoration intérieure et extérieure de l'église. La grande entrée, sur la place du parvis, avait été condamnée pour y adosser le trône impérial. On accédait par les portes latérales. Derrière l'église était une tente ronde, décorée de riches tapis des Gobelins et d'aigles dorés. Elle servait de vestibule et communiquait, par un escalier, avec les appartements de l'archevêché où le Pape et l'Empereur devaient se rendre pour revêtir leurs costumes d'apparât. Ce palais, relié à l'église par une galerie couverte d'ardoises et ornée de tapisseries des Gobelins, aboutissait à l'entrée, devant laquelle se dressait un portail de style gothique. Au-dessus des colonnes qui le soutenaient se voyaient les statues de Clovis et de Charlemagne. Les armes de l'Empire, des drapeaux, des faisceaux de lances et d'épées complétaient la décoration. A l'intérieur, le trône du haut duquel l'Empereur a prononcé son serment était élevé sur une estrade de vingt-deux degrés recouverte d'un tapis bleu parsemé d'abeilles. Ce trône, tendu de velours rouge, était placé au centre d'un pavillon également tapissé de draperies rouges et dont les ailes abritaient les personnages les plus importants de la cour.

Trois jours plus tard, l'Empereur fit distribuer à l'armée et aux gardes nationaux les aigles qui devaient orner les hampes des drapeaux. La cérémonie se passa au Champ de Mars, devant l'École militaire dont la façade principale était décorée d'une grande tribune divisée en plusieurs tentes à la hauteur du premier étage. Celle du

milieu, supportée par quatre colonnes ornées de figures de victoires en relief et dorées, couvrait le trône de l'Empereur et celui de l'Impératrice. On descendait au Champ de Mars par un grand escalier; les gradins en étaient occupés par des invités de marque. Aux deux côtés de cet escalier se trouvaient les figures colossales de la France donnant la paix, et de la France faisant la guerre. Les armes de l'Empire, sculptées, avaient fourni les motifs de tous les ornements. C'était imposant et majestueux, comme il convenait à l'époque et aux circonstances.

Tous les détails de ces décorations diverses nous sont connus par un magnifique volume in-folio intitulé : *Sacre et Couronnement de Napoléon, empereur des Français et roi d'Italie*, publié en 1807, qui comprend quarante planches dessinées par Fontaine, Percier et Isabey (Isabey avait été chargé des costumes), suivies de quatorze autres par Percier et Fontaine.

Parmi tant d'autres fêtes à l'éclat desquelles Percier et Fontaine apportèrent plus tard la contribution de leur talent, il n'en est pas de plus importantes que celles dont le second mariage de Napoléon fut l'occasion. L'éclat des décorations imaginées par les deux artistes revit dans un in-folio de treize planches qui parut dès 1810 : *Le Mariage de S. M. l'empereur Napoléon avec S. A. I. l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche.* Cet ouvrage renferme treize planches représentant les aménagements effectués à Saint-Cloud pour le mariage civil (1er avril), au Louvre pour le



LA SALLE DES ANTIQUES AU MUSÉE DU LOUVRE
D'après une aquarelle de Fontaine (Collection G. Meunié).

mariage religieux et aux Tuileries pour le banquet qui y fut donné le soir (2 avril).

Enfin, l'année suivante, à cause de la naissance du roi de Rome (20 mars 1811), la fête de l'Empereur fut célébrée le 15 août à Saint-Cloud avec une pompe inaccoutumée. On établit des galeries, des portiques, des colonnades, des temples avec jets d'eau, cascades, illuminations, etc. Dix jours plus tard, une fête semblable fut donnée dans les jardins de Trianon en l'honneur de Marie-Louise.

Les restaurations que Percier et Fontaine eurent à exécuter pendant la période impériale ont été décrites par eux-mêmes dans un ouvrage important qui parut en 1833. C'est le *Parallèle des principales résidences des souverains d'Europe*, qui se compose d'un texte formant un volume in-4 et d'un atlas in-folio. En dehors du Louvre, des Tuileries et de Versailles dont il sera question plus loin, les plus importantes de ces restaurations sont celles de Laeken, en Belgique, de Compiègne, de Fontainebleau et du palais Pitti, à Florence.

Il y a peu à dire du château de Laeken. Bâti en 1781, au sommet du Schoonenberg, près Bruxelles, sur les dessins de Montoyer, architecte belge, il avait été acheté par Bonaparte après la paix d'Amiens (1er octobre 1801). Plus tard, il devint la maison de campagne du roi des Belges.

Le château de Compiègne avait été construit par ordre de Louis XV d'après les plans de l'architecte Gabriel. La

Révolution y avait établi un prytanée, et le Consulat une école d'arts et métiers. En 1806, l'Empereur résolut de transférer cette école à Châlons-sur-Marne et de faire du château une résidence impériale. Entre autres améliorations, Percier et Fontaine construisirent à l'extrémité de l'aile gauche de la cour d'entrée une grande salle de bal ornée de colonnes, une petite chapelle, un escalier principal et les pièces précédant l'appartement de l'Impératrice. Ils durent modifier les dispositions intérieures pour agrandir les salles, refaire toute la décoration, et meubler entièrement toutes les pièces. Fontaine ne fut qu'à moitié satisfait du résultat. On lit dans *Les Résidences des Souverains* : « Si les sommes qu'il a fallu dépenser pour rendre commode un amas de vieilles bâtisses avaient été employées à l'érection d'un édifice entièrement neuf, le château de Compiègne, aujourd'hui peu remarqué, serait cité comme le modèle des résidences de France ».

Les travaux exécutés à Fontainebleau se rapportent presque entièrement à l'intérieur. Au dehors il n'y eut que des réparations sans grande importance; mais la décoration des salles était dans un tel état de délabrement que tout, pour ainsi dire, était à refaire, sans parler du mobilier à créer. Napoléon y dépensa près de douze millions. On admire encore aujourd'hui la salle du trône et les appartements dans lesquels l'Empereur retint prisonnier le pape Pie VII à la fin de 1812.

Le palais Pitti, à Florence, d'une architecture toute florentine, a été construit en 1440 pour un simple commer-

çant, Luca Pitti, par le célèbre architecte Brunelleschi ; plus tard il passa aux mains de Côme de Médicis, lequel fit ajouter par Ammanati la cour intérieure qu'on admire aujourd'hui. Enfin, au XVIIe siècle, Giulio Parigi éleva les deux ailes qui donnent à la façade un développement considérable. Ce magnifique édifice avait beaucoup souffert des guerres et des révolutions. Napoléon ordonna sa réparation et sa mise en harmonie avec les exigences des temps nouveaux. Il fallait des hommes singulièrement avertis pour s'acquitter de cette tâche sans nuire au style de l'édifice. Les travaux furent poursuivis en 1811 et 1812.

Parmi tous les projets qui occupèrent Percier et Fontaine sans recevoir d'exécution, les plus importants furent ceux du palais du roi de Rome. Dès 1806, l'Empereur, ayant résolu de bâtir un palais à Lyon, avait chargé ses architectes de faire choix d'un emplacement. Ils proposèrent l'île Perrache et présentèrent plusieurs projets vite abandonnés. Napoléon revint, maintes fois, à l'idée d'ériger une résidence entièrement neuve. Percier et Fontaine ne se lassèrent pas de soumettre, à chaque reprise, des projets nouveaux. Un jour le palais devait être construit dans l'île Perrache, sur le modèle rectifié de celui de Compiègne. Plus tard, il fut question de Rambouillet, dont les vieilles tours tombaient en ruines ; on aurait imité Marly et Trianon, et construit plusieurs pavillons séparés avec des jardins particuliers. En fin de compte, on se décida pour la montagne de Chaillot (le Trocadéro),

en face du Champ de Mars et de l'École militaire. Les plans s'inspiraient du château de Versailles. Quand le fils de Napoléon fut né et eut reçu le titre de *roi de Rome*, le palais, qui n'était encore qu'à l'état de projet, lui fut consacré. Les travaux, commencés en 1812, furent continués pendant la malheureuse campagne de Russie; mais, après le désastre de Leipzig, l'Empereur ordonna de réduire les constructions à « un petit Sans-Souci ». L'invasion de 1814 arrêta tout. Napoléon manifesta quelque velléité de reprendre les travaux pendant les Cent Jours; mais Percier et Fontaine avaient perdu toute confiance; rien ne fut continué. L'emplacement même est resté près d'un demi-siècle désert et lamentable. Napoléon avait eu une grande part dans la composition des projets. Au mois de juillet 1833, Percier et Fontaine ont publié dans la *Revue de Paris* un curieux article, intitulé *Napoléon architecte*, où ils concluent ainsi : « Ceux qui pourront se représenter un palais aussi étendu que celui de Versailles... n'hésiteront pas à penser que cet édifice aurait été l'ouvrage le plus vaste et le plus extraordinaire de notre siècle ».

Au milieu de tant d'occupations, Percier et Fontaine trouvaient encore le temps d'envoyer régulièrement des dessins importants à l'empereur de Russie qui « désirait connaître journellement, et par le moyen d'une sorte de correspondance périodique, les ouvrages d'art dont l'Empereur des Français embellit la capitale de son empire ». Cette correspondance continue régulièrement « malgré,

dit Fontaine, le mouvement et la grande préoccupation que nous donnent l'habitation et le service d'un aussi grand nombre de personnages illustres, aux besoins desquels nous sommes obligés de veiller » (1).

Onze numéros sont envoyés en Russie de 1809 à 1812, comprenant le plan général du Louvre et des Tuileries avec les changements et embellissements récents, l'Arc de Triomphe du Carrousel, le Musée Napoléon (Musée du Louvre), le Corps législatif et ses dépendances, le Panthéon, les Halles et les Marchés.

« Le 4 avril 1814, écrit Fontaine dans ses Mémoires, l'empereur Alexandre..., m'ayant à son entrée dans le palais (des Tuileries) aperçu en habit d'uniforme avec les épaulettes de chef de bataillon de la garde nationale, il vint à moi, puis me saluant par mon nom : « Nous avons « fait la paix, me dit-il, et vous allez sans doute reprendre « avec moi la correspondance d'art que la guerre a interrompue. » Le 17 mai suivant, nous allions, mon ami Percier et moi, lui faire hommage du douzième numéro de notre travail. » En septembre 1815, tous deux envoient en Russie le treizième numéro décrivant les fontaines publiques de Paris ; mais l'empereur Alexandre ne leur accuse même pas réception de leur envoi, ce qui les détermine à ne pas continuer (2).

Pour terminer l'histoire des travaux de la période impé-

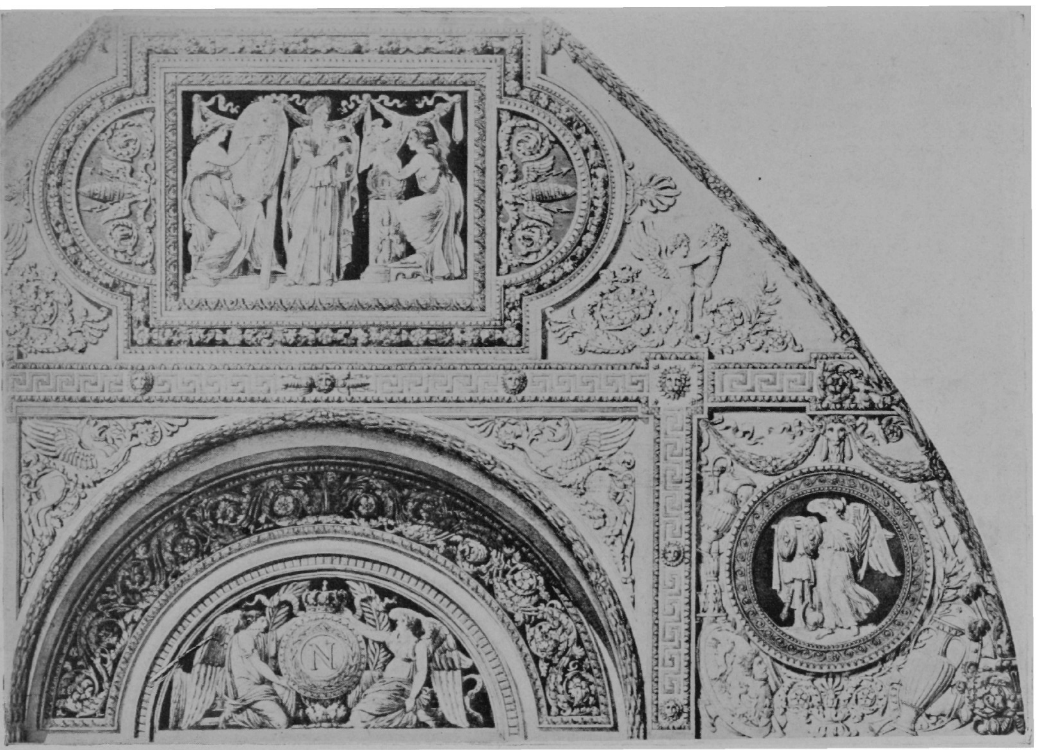
(1) FONTAINE, *Mémoires inédits*. — Cette correspondance a été publiée chez Firmin-Didot.

(2) Fontaine envoyait en Russie des copies faites par ses élèves ; il gardait les dessins originaux qui sont conservés par ses héritiers.

riale, mentionnons les nombreux dessins de Percier pour la Manufacture de Sèvres, et citons parmi les projets de constructions non exécutés : une maison d'éducation pour les filles des militaires morts à l'armée, des prisons, des cimetières aux quatre extrémités de Paris, un hôtel des ministres, un palais des Arts, un autre pour l'Université, une maison de retraite pour les professeurs émérites, des archives pour les titres de l'État, des casernes, des établissements pour les administrations des postes, des douanes, de l'octroi, etc., et enfin les projets du port d'Anvers qui obligèrent Percier et Fontaine, vers la fin de 1811, à un voyage parfaitement inutile.

Les récompenses de tant de travaux ne leur arrivèrent que tardivement. L'Empereur, si prodigue de faveurs pour les soldats, attendit jusqu'en 1807 avant de donner à Fontaine le titre de *premier architecte de Sa Majesté.* Il ne les fit chevaliers de la Légion d'honneur qu'en 1811, l'année même où ils entrèrent à l'Académie des Beaux-Arts. Fontaine avait quarante-neuf ans, Percier quarante-sept.

Un an plus tard, en 1812, Percier abandonna la direction des travaux des palais impériaux, et Fontaine resta seul architecte du Louvre et des Tuileries. Percier voulait se consacrer à l'école qu'il avait fondée et à ses études de restauration des édifices de France et d'Italie. Le palais de Fontainebleau lui inspira un recueil de dessins coloriés où l'édifice reparaît avec toute sa fraîcheur primitive. Outre la galerie de Diane qui contenait des



DÉCORATION DES VOUTES DE LA SALLE DE VENUS (MUSÉE DU LOUVRE)
D'après une aquarelle de Fontaine (Collection G. Meunié).

peintures d'Ambroise Dubois, et qui est aujourd'hui détruite, ce recueil contient une restitution de la salle des fêtes telle qu'elle avait été conçue par Serlio et le Primatice. Plus tard, Percier restaura sur le papier le grand hôpital de Milan et les palais de Gênes. Il fit à l'intention d'un prince de Pologne les plans d'une petite église gothique. L'édifice, conçu dans le pur style du XIIe siècle, est curieux à étudier, car il prouve la souplesse d'un talent qu'on voue trop généralement au culte exclusif des ordonnances gréco-romaines.

III

Louis XVIII continua à Fontaine la confiance que lui avait témoignée Napoléon. Les principaux travaux dont il eut à s'occuper sous la Restauration se rapportent aux Tuileries, à Versailles, au Palais-Royal et à la construction du monument expiatoire de la rue d'Anjou.

Le Palais-Royal, appelé d'abord Palais Cardinal, avait été construit en 1636, par le cardinal de Richelieu qui, la même année, le remit au roi Louis XIII. Plus tard, en 1692, Louis XIV en fit donation à Philippe d'Orléans, duc de Chartres, son neveu, à l'occasion de son mariage. Jusqu'en 1793, il resta en la possession de la famille d'Orléans. En 1781, un incendie détruisit l'aile droite du palais. Le duc d'Orléans était à cette époque Philippe d'Orléans, arrière-petit-fils du Régent, qui prit sous la Révolution le nom de Philippe-Égalité. A la suite de

l'incendie, il fit exécuter de grands travaux par l'architecte Louis. L'aile droite fut dégagée, et l'on perça la rue de Valois. Une salle de spectacle prit place dans l'aile gauche, là où vint plus tard s'établir la Comédie-Française (1803). Dans un but de spéculation, le duc d'Orléans érigea à la même époque les galeries qui entourent le jardin et où s'installèrent des boutiques, des cafés, des restaurants, des maisons de jeu. Le palais proprement dit, ayant sa façade sur la rue Saint-Honoré, était séparé du jardin par des constructions provisoires en planches qu'on appela le *camp des Tartares* et plus tard les *galeries de bois*. Après la mort de Philippe-Égalité, le Palais-Royal, quelque peu diminué par les ventes nationales, devint le Palais et le Jardin de la Révolution. Au retour des Bourbons, le fils de Philippe-Égalité (plus tard Louis-Philippe) rentra en possession de ce qui n'avait pas été vendu, et racheta les parties aliénées. Dès 1815, il commença avec Fontaine la restauration et l'achèvement du palais. Les dépenses furent considérables; elles ont été payées avec ce qui revenait au prince de la succession de sa mère. On acheta les maisons particulières qui se trouvaient rue Saint-Honoré entre le palais et la rue de Richelieu, ainsi que le théâtre, vendu à un sieur Jullien, qui le céda pour 1 200 000 francs. Cette partie du palais une fois dégagée, on put ouvrir sur la rue Saint-Honoré la cour de Nemours (1).

(1) Inventaire général des Richesses d'Art de la France. *Monuments civils*, tome I.

Dans la crainte d'assombrir cette cour et de trop diminuer le jardin, le duc d'Orléans interdit d'établir les appartements d'honneur sur l'emplacement des galeries de bois, comme l'avait proposé Louis. L'exhaussement d'un étage du corps de bâtiment principal situé entre les deux cours, et actuellement occupé par le Conseil d'État, le prolongement de l'aile Montpensier, depuis le théâtre jusqu'au jardin, enfin la construction de deux pavillons reliant chacune des deux ailes avec les bâtiments en bordure sur le jardin, permirent à Fontaine de donner au duc de vastes salons de réception et les appartements privés nécessaires à sa famille et à son entourage. Les idées les plus heureuses de Fontaine furent la création de la galerie de Chartres et de la grande galerie transversale dite *d'Orléans*, à la place des galeries de bois, entre le palais et le jardin.

Le Théâtre-Français avait été incendié en 1818. Il fut entièrement reconstruit par Fontaine. La décoration, les communications, les entrées et les dégagements sont restés sans changement jusqu'à l'incendie de 1899, qui détruisit partiellement la salle. C'est à Fontaine qu'on doit le grand vestibule de la rue de Richelieu. Les travaux du Théâtre-Français prirent fin en 1822. Les autres parties du Palais-Royal occupèrent Fontaine jusqu'en 1831 (1).

Après la construction, il fallut s'occuper de l'ameublement et de la décoration intérieure. Fontaine a publié

(1) Champier et Sandoz, *Le Palais-Royal*, tome II.

l'*Histoire du Palais-Royal* en 1830, et en 1837 un autre volume intitulé *le Palais-Royal domaine de la couronne*. Il a laissé le détail des ameublements et décors dans un album que conservent ses héritiers.

Les rapports de Fontaine avec le duc d'Orléans établirent entre eux les liens d'une solide affection. L'amitié de Louis-Philippe pour son architecte est restée légendaire. L'architecte avait plus de goût que le roi et n'approuvait pas toujours ses idées. Le roi n'osait résister ouvertement, mais il était entêté; il éloignait Fontaine en le chargeant de quelque besogne insignifiante au château d'Eu ou ailleurs, et profitait de son absence pour mettre ses projets à exécution. Au retour, Fontaine se fâchait, mais on se réconciliait toujours. Louis XVIII avait nommé Fontaine officier de la Légion d'honneur; Louis-Philippe le promut au grade de commandeur.

Pendant toute cette période, Percier s'occupa peu de constructions d'édifices. En 1824, il fit le projet du tombeau de la comtesse Albany qui, veuve du prétendant Charles-Édouard, avait épousé le poète Alfieri. Ce tombeau fut exécuté dans l'église Santa Croce à Florence, par le sculpteur Santorelli. En dehors de son école et de ses restaurations, il travailla à des projets pour la manufacture de Sèvres. On conserve dans cet établissement une aquarelle allégorique représentant l'Espérance et un projet de vitrail pour la chapelle du château de Randan (Puy-de-Dôme). La première porte la mention suivante : « Pour S. A. E. Mademoiselle d'Orléans, 28 juin 1830 ».

Quant au vitrail, il a été exécuté à la manufacture la même année.

Nommé officier de la Légion d'honneur par Louis XVIII en même temps que Fontaine, Percier mourut au mois de septembre 1838, dans le logement qu'il occupait depuis l'Empire à l'entresol du Louvre, — logement modeste et pauvrement meublé dont se contentait celui qui avait décoré tant de résidences royales. Percier avait acquis une fortune honorable : il légua 100 000 francs à l'École gratuite de dessin qu'il avait fondée et dont il était administrateur. Grand de taille, mais peu robuste, il avait des allures rappelant un peu celles de l'ancien militaire et rendues plus singulières encore par le caractère archaïque de son costume qui était le même en toutes saisons et qui n'avait pas varié depuis un demi-siècle. Il était sérieux et grave, sa parole était vive et abondante.

Éloigné de Paris à l'époque de la mort de son ami, Fontaine ne put assister à ses obsèques (7 septembre 1838). Il lui survécut quinze années. Pendant tout le règne de Louis-Philippe, il continua, avec une activité remarquable pour son âge, à diriger tous les travaux courants qu'exigeaient l'entretien et les améliorations des nombreux édifices dont il avait la charge. La Révolution de 1848 l'affligea profondément. Son amitié pour le roi et les mauvais souvenirs qu'il avait gardés de la première République ne pouvaient le disposer en faveur de la seconde. Il donna sa démission d'architecte du Louvre et des Tuileries le 20 septembre 1848, à l'âge

de quatre-vingt-six ans. L'année suivante, il fut nommé président du Conseil des bâtiments, fonction qu'il remplit avec assiduité. Il mourut le 10 octobre 1853, dans un hôtel qu'il s'était fait bâtir depuis longtemps à la Muette, à Passy, et où il vint s'installer après sa démission.

Dans l'espèce de pacte d'amitié que Fontaine, Percier et Bernier avaient fait à Rome, il était stipulé qu'ils ne se marieraient jamais. Fontaine tint parole comme avait fait Percier. Cependant ses derniers jours ne furent pas solitaires. Il eut une fille d'adoption qu'il éleva depuis l'enfance, qu'il maria, et dont les enfants devinrent pour lui de véritables petits-fils. Cette famille était installée, près du cimetière du Père-Lachaise, dans la rue Saint-Maur, bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Elle occupait une demeure luxueuse, presque somptueuse, entourée de vastes jardins et décorée d'objets d'arts. C'est là que Fontaine aimait à se retirer sa journée finie, pour travailler à ses livres, ou pour amuser ses petits-enfants en faisant devant eux des dessins qu'il rehaussait de couleurs, telle cette série de petites aquarelles destinées à illustrer un exemplaire de *Don Quichotte*. Ces petits ouvrages sont traités avec une ampleur qui témoigne de la facilité de l'auteur, en même temps que des grâces alertes de son esprit.

La vie de Fontaine était ordonnée avec une régularité exemplaire. Il habitait l'hôtel d'Angiviller, situé rue de l'Oratoire, près du Louvre. Il se mettait chaque jour au travail dès 5 heures du matin. A midi, il allait visiter



LE GRAND ESCALIER DU MUSÉE DU LOUVRE
D'après une aquarelle de Fontaine (Collection G. Meunié).

ses travaux et rentrait dîner à 6 heures, rue Saint-Maur, d'où sa voiture le ramenait à 10 heures. Il était bon et affectueux avec ses amis, aimable avec les indifférents, malgré une certaine raideur de caractère à laquelle il fallait s'habituer.

Fontaine fut enterré au Père-Lachaise avec Bernier et Percier dans un tombeau qu'il avait fait construire et sur lequel cette inscription était gravée : *Hic tres in unum.*

IV

Le château de Versailles, où Louis XIV avait créé tant de merveilles, avait souffert de l'abandon pendant la Révolution. Napoléon aurait voulu le rétablir dans sa splendeur primitive pour en faire une de ses résidences. Les circonstances l'en empêchèrent. On se borna à restaurer les palais de Trianon. Percier et Fontaine avaient trouvé les magasins et les dépôts de la couronne emplis de marbres de grand prix destinés au Grand Trianon et qui n'avaient pas été employés par Mansart. Ils ne purent pas non plus les utiliser, et les firent servir à d'autres usages. C'est de là qu'ils tirèrent les colonnes qui décorent plusieurs galeries du Louvre, et celles qui faisaient si bel effet dans le grand escalier du Musée.

A Trianon, ils se contentèrent de remettre les appartements en état, de les meubler, de réunir les jardins du Grand et du Petit Trianon par un pont jeté par-dessus

l'allée qui les sépare, et enfin de régulariser l'accès des palais par des avenues et des grilles d'entrée. Dans le parc, ils firent réparer et reconstruire les murs qui contiennent le grand canal et ses deux bras, puis remettre en état de service les conduites qui alimentent les jets et les bassins.

Plus tard, Fontaine présenta à Louis XVIII un nouveau plan de restauration. On devait conserver ou rétablir la galerie, les grands appartements, les pièces d'apparat, tout ce qui datait de Louis XIV. Les travaux furent aussitôt entrepris. En 1820, le pavillon correspondant à celui que Gabriel avait bâti était élevé, les abords dégagés, les dépendances restaurées. La dépense fut d'environ six millions, exactement le chiffre que Fontaine demandait à Napoléon.

Le château de Versailles n'a pas été habité depuis la Restauration. Après la Révolution de 1830, on abandonna toute idée de le convertir en résidence royale, et l'on commença d'y installer un musée d'œuvres d'art relatives à l'histoire de France. Cette transformation du palais en musée, exécutée par l'architecte Nepveu qui a profité largement des conseils et de l'expérience de Fontaine, passe pour tout à fait réussie.

Les constructions du Louvre et des Tuileries ont été l'objet des soins de Percier et Fontaine pendant plus de trente ans. Le palais du Louvre, malgré les dépenses qu'y avaient consacrées les rois de France depuis François Ier, n'était pas achevé en 1789. Au commencement de la Révolution, il fut littéralement envahi par quantité de



L'ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL DANS SON ETAT PRIMITIF
D'après une aquarelle de Fontaine (Collection G. Meunié).

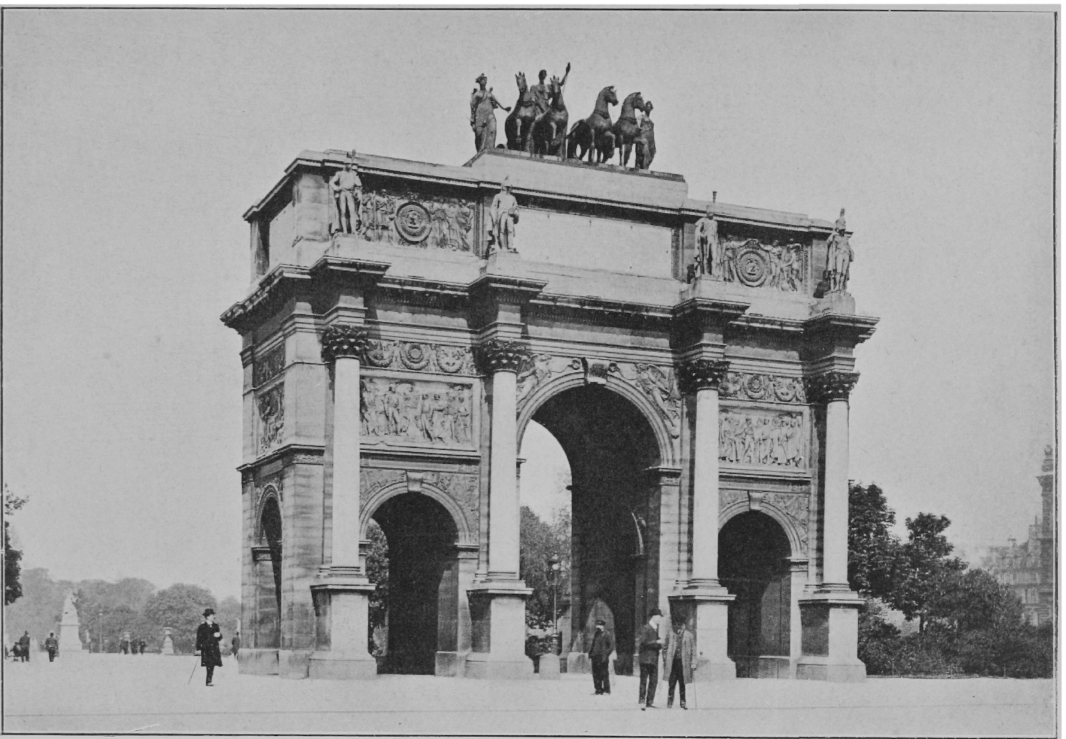
personnes qui vinrent s'y loger sous différents prétextes et firent construire de véritables maisons bourgeoises dans les salles inachevées. Le gouvernement du Directoire essaya de mettre un terme à ces désordres. Déjà en 1793 la Convention avait fait rassembler dans la grande galerie des richesses artistiques provenant des anciens palais; tout y était amoncelé sans ordre. Après la campagne d'Italie, le musée s'enrichit d'immortels chefs-d'œuvre qui furent déposés dans la salle devenue plus tard la galerie des Antiques.

Enfin, en 1803, Napoléon ordonna l'expulsion des particuliers qui occupaient encore les intérieurs et les abords du Louvre; il fit appel à Percier et à Fontaine pour la reconstruction et l'achèvement des quatre ailes qui entourent la grande cour. Ceux-ci se trouvaient en présence de deux plans étudiés autrefois. Le plus ancien était celui de Lescot, l'architecte de François I[er], mais il s'accordait mal avec la belle colonnade élevée par Perrault sous Louis XIV. L'autre était de Perrault: le suivait-on, il fallait démolir l'attique élevé sur les trois faces du nord, du sud et du couchant, et l'on perdait ainsi les belles sculptures dont ces faces sont ornées. De plus on devait supprimer le dôme et détruire la surélévation du pavillon de l'Horloge. Napoléon décida que la façade de l'Horloge serait conservée comme modèle de l'ancien Louvre et que les trois autres seraient achevées et rattachées à la première (1). C'est ce qui fut exécuté avec un goût parfait, comme on peut s'en

(1) *Résidences des Souverains.*

convaincre aujourd'hui en traversant la cour du Louvre. Les trois façades, décorées de trois ordres d'architecture, sont semblables. La quatrième, avec deux ordres, un attique et le pavillon central couronné d'un dôme, est rétablie et achevée suivant le plan de Lescot.

Le palais des Tuileries, incendié par la Commune en 1871 et dont il ne reste aujourd'hui que le jardin, avait été commencé en 1566 par Catherine de Médicis, puis agrandi par Henri IV. A l'époque où le Premier Consul en prit possession (10 février 1800), il était dans un véritable état de délabrement. Les réparations, commencées par Lecomte, furent achevées par Percier et Fontaine. La partie comprise entre le pavillon central et le pavillon de Marsan, et qui avait abrité la Convention, fut entièrement remaniée ; on y construisit vers 1804 une salle de spectacle, une salle d'assemblée pour le Conseil d'État et une chapelle. Le jardin fut dégagé ; il était fermé du côté nord par un mur qui fut abattu et remplacé par une grille. Le long de cette grille, Percier et Fontaine firent ouvrir une large rue bordée de maisons à arcades faisant face au jardin ; c'est la rue de Rivoli, qui s'arrêtait alors à la rue de l'Échelle, en face du palais des Tuileries, et que Visconti prolongea plus tard. L'aménagement du jardin n'alla pas sans difficultés. Il fut orné de nombreuses statues de marbre provenant de diverses résidences ; mais Napoléon fit essayer par Percier et Fontaine, à diverses reprises, des projets de temples, de kiosques pour des cafés, de fontaines jaillissantes jusque sous les arbres de la futaie ; il aurait voulu



L'ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL
(État actuel.)

un long canal à la place de la grande allée. Le bon sens et la raison s'opposèrent à ce que ces conceptions fussent toutes admises (1).

Une œuvre plus importante était la réunion du Louvre aux Tuileries dont il était question depuis Henri IV. Le 13 février 1806, Napoléon, déjeunant aux Tuileries avec Fontaine, l'entretint de son projet. Il voulait déblayer l'espace qui sépare les deux palais, ménager un grand terrain dans l'axe des deux entrées, avec des portiques, et placer aux extrémités deux arcs, l'un dédié à la Paix, l'autre à la Guerre (2). Percier et Fontaine avaient déjà conçu plusieurs plans de réunion, mais ils raccordaient les palais au lieu de laisser un espace entre eux. Après avoir discuté la question avec son architecte, Napoléon dicta lui-même à table, au grand maréchal du palais, un plan qui comportait une rue conduisant du Louvre aux Tuileries, et un arc de triomphe entre les deux palais. L'arc de triomphe fut seul exécuté. C'est le chef-d'œuvre de Percier et Fontaine, et le plus bel ouvrage isolé d'architecture qui ait été construit pendant la période impériale.

Une des principales difficultés de la réunion des deux palais était leur défaut de parallélisme. L'axe des Tuileries et du jardin n'est pas le prolongement de celui du Louvre ; il s'incline légèrement vers le nord. Après avoir demandé des plans à beaucoup de personnes, Napoléon

(1) *Résidences des Souverains.*

(2) L. DE BEAUSSET, *Mémoires anecdotiques.*

abandonna le projet de 1806 et décida que les Tuileries seraient séparées du Louvre par une aile transversale construite à l'est du Carrousel. Cette aile devait contenir au premier la Bibliothèque nationale, et au rez-de-chaussée un vaste portique s'étendant jusqu'au quai. L'aile neuve des Tuileries, destinée à loger les services administratifs, serait continuée sur le quai jusqu'à la rencontre du portique. Une fontaine publique, ronde, placée au point d'intersection des axes des deux palais, entre l'arc de triomphe et l'aile de la bibliothèque, empêcherait que d'aucun point on ne pût découvrir en même temps les deux milieux et, par conséquent, l'irrégularité. Le défaut de parallélisme serait ainsi rejeté sur l'aile transversale qu'on ferait plus large du côté du quai. Percier et Fontaine établirent sur ces données un projet important dont voici les principales dispositions : l'aile du Louvre (Horloge) devait être précédée d'une avant-cour entourée de portiques et de bâtiments, avec salles d'assemblée et d'exposition pour l'Université, l'Institut, les corps savants, les corporations utiles, etc. La salle du théâtre de l'Opéra, bâtie isolément sur la place du Palais-Royal, face à l'entrée principale de ce palais, communiquerait à l'aile des fêtes par un arc couvert. Un pavillon, pareil à celui de l'entrée du Musée, formerait de l'autre côté le porche de l'église du Louvre, destinée à remplacer l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Celle-ci devait être démolie pour l'ouverture d'une longue et large voie qui, partie de la place du Trône, aujourd'hui place de la Nation, dans



LE MONUMENT EXPIATOIRE.

le prolongement du cours de Vincennes, serait arrivée en ligne droite jusqu'au Louvre en passant par la place de la Bastille sur laquelle serait élevée une fontaine monumentale (1). De ces projets grandioses, presque rien ne subsiste aujourd'hui, ou du moins une bien petite partie en a été réalisée. L'ouvrage le plus remarquable, exécuté à cette occasion, était un magnifique escalier qui donnait accès dans cette partie du Louvre qu'on appelait à cette époque le Musée Napoléon. Cet escalier était, d'après Victor Baltard, la plus belle création de Percier et Fontaine. Malheureusement il ne pouvait s'accorder avec les plans de Visconti, l'architecte de Napoléon III, et fut détruit sous le second Empire.

Louis-Philippe, venant habiter les Tuileries, les trouva fort incommodes et chargea Fontaine de faire un plan d'aménagement qui fut exécuté. Plus tard, le roi reprit le projet de réunion du Louvre aux Tuileries. Le plan primitif subit encore quelques modifications : on prévoyait même le rattachement du Palais-Royal au Louvre, mais alors les communications urbaines devenaient difficiles. Il fallut y renoncer. La réunion du Louvre aux Tuileries fut enfin réalisée par l'architecte Visconti, dès les premières années du second Empire. On sait combien la disposition adoptée s'éloigne des plans de Fontaine. Le prolongement de la rue de Rivoli entre le Louvre et le Palais-Royal détruisait évidemment toute l'économie des anciens projets. La

(1) *Résidences des Souverains.*

façade fut terminée en 1853. Fontaine put voir, dans ses derniers jours, se réaliser, par des moyens entièrement différents de ceux qu'il avait conçus, une œuvre à laquelle il avait consacré de si longs efforts.

Il est difficile de se rendre compte de l'effet qu'aurait produit l'Arc de Triomphe du Carrousel à côté des constructions qui, d'après le projet primitif, devaient être édifiées dans son voisinage. Aujourd'hui que les Tuileries ont été détruites, il apparaît isolé sur un vaste emplacement et doit être jugé en lui-même.

Nous avons déjà dit que la construction en avait été décidée le 13 février 1806. Il ne fallut que quelques jours à Percier et Fontaine pour en établir le plan, qui reçut aussitôt l'approbation de l'Empereur. Vivant-Denon, directeur général des Musées et de la Monnaie des Médailles, fut chargé de l'exécution des travaux commencés immédiatement et poussés avec tant d'activité que l'édifice fut presque complètement achevé en moins de deux ans, avec la collaboration des meilleurs sculpteurs de l'époque. Les dépenses de la construction ne dépassèrent pas un million ; les fonds provenaient de la conquête de la Hollande.

Le monument est établi sur le modèle des arcs romains à trois ouvertures, une centrale plus grande flanquée de deux autres plus petites ; il rappelle ainsi les arcs de Constantin et de Septime-Sévère, surtout le dernier, dont on a dit à tort qu'il n'était que la copie. L'arc du Carrousel présente avec l'arc antique une différence capitale qui en fait



LE MONUMENT EXPIATOIRE

Entrée de la chapelle, vue de l'intérieur du jardin.

l'originalité : il est percé d'une quatrième ouverture dans le sens longitudinal, disposition ingénieuse, inconnue des anciens, qui donne naissance, dans l'intérieur, à des voûtes d'arêtes d'un bel effet décoratif, et augmente ainsi considérablement la grâce et la légèreté de l'ensemble. La décoration, quoique faite dans le style antique, est cependant plus riche et plus délicate ; on y sent l'influence de l'époque de Louis XVI ; on y retrouve le goût et la finesse d'exécution de la Renaissance, et enfin on y remarque un souci particulier de l'exactitude dans la reproduction des nombreux objets qui servent de motifs, spécialement en ce qui concerne les trophées des armes conquises. « Cette vérité historique d'accessoires, a dit L. Normand, ajoute au mérite des sculptures déjà très recommandables en elles-mêmes.... Nulle part on ne retrouve une plus riche, une plus belle ordonnance, des emblèmes plus ingénieux, plus significatifs, mieux appropriés à l'objet du monument, une plus grande variété, un plus beau choix d'ornements et une exécution plus parfaite. Les voûtes d'arêtes surtout sont d'un ajustement très heureux dont les monuments anciens n'offrent que peu ou point d'exemples. »

Sur chacune des deux faces principales, en avant des pieds-droits, sont quatre piédestaux tenant à la masse et portant des pilastres engagés et des colonnes corinthiennes isolées. Ces huit colonnes se prolongent au-dessus de la corniche qui sépare l'entablement de l'attique par autant de piédestaux sur chacun desquels est la statue en marbre

d'un soldat des armées impériales, représenté dans toute la vérité de son costume. Du côté du Louvre : un Cuirassier, sculpté par Taunay ; un Dragon, par Corbet; un Chasseur à cheval, par Foucou, et un Grenadier à cheval, par Chinard. Du côté des Tuileries : un Grenadier, par Dardel ; un Carabinier, par Moutoni ; un Canonnier, par Bridan fils, et un Sapeur, par Dumont.

Sur chacune des grandes façades, l'attique est divisé en trois compartiments ornés de sculptures qui représentaient les armes de l'Empire et les armes d'Italie, entourées de figures d'hommes et de femmes vêtues à l'antique, quelques-unes avec des ailes, d'autres rappelant les dieux de l'antiquité : Mercure, Hercule, Minerve, Cybèle, etc. Les faces planes de chaque côté de l'arc sont ornées de Renommées ailées. Celles du côté du Louvre soufflent dans des trompettes ; elles ont été sculptées par Taunay; les autres, sculptées par Dupasquier, portent des couronnes de lauriers.

Les petites arcades sont décorées d'objets empruntés à l'équipement militaire et disposés d'une manière aussi ingénieuse que gracieuse : on y voit des canons, des haches de sapeurs, des tambours, des sabres, des étriers, des casques, des bonnets à poil, des chapeaux à plumes, des gibecières, des sabretaches, des glands, des cuirasses, etc., le tout reproduit avec ce respect de la vérité que Percier et Fontaine apportaient dans les plus petits détails. Au-dessus des petits arcs, sont six bas-reliefs en marbre qui représentent divers épisodes de la campagne

de 1805 : la *Capitulation devant Ulm*, par Cartellier ; la *Victoire d'Austerlitz*, par Espercieux ; l'*Entrée à Vienne*, par Deseine ; l'*Entrée de l'armée française à Munich*, par Clodion ; l'*Entrevue des deux Empereurs à Tilsitt*, par Ramey, et enfin la *Paix de Presbourg*, par Lesueur.

La décoration de l'intérieur ne le cède en rien à celle du dehors. Au centre du plafond de la grande voûte était un bas-relief de Lesueur représentant l'Empereur couronné par la Victoire ; il a été remplacé sous la Restauration par une composition sans grand intérêt.

L'ensemble du monument rappelle l'architecture polychrome des anciens. Les massifs sont en pierre de Liais, les colonnes en marbre blanc veiné de rouge du Languedoc, leurs bases et leurs chapiteaux en bronze. Ces colonnes provenaient du château de Meudon construit au XVI[e] siècle et détruit par un incendie en 1795 (1). La frise de l'entablement est en griote d'Italie, les tables destinées à recevoir les inscriptions en marbre blanc.

On plaça sur l'attique des chevaux de bronze attribués à Lysippe ou à Zénodore qui avaient appartenu au temple du Soleil à Corinthe. Transportés à Constantinople par ordre de l'empereur Théodose, ils avaient été pris par le doge de Venise Dandolo, lors de la conquête de Constantinople par les Croisés, en 1204. Bonaparte à son tour les ravit à Venise et les envoya à Paris en 1797. On les attela à un char dans lequel la Victoire et la Paix condui-

(1) *Les Châteaux de France*, par l'abbé BOURASSÉ, chanoine de Tours. Tours, 1876.

saient une statue de Napoléon; cette statue déplut à l'Empereur qui la fit enlever vingt-quatre heures après qu'elle eût été posée. Le char et les statues étaient en plomb doré. En 1815, les Alliés exigèrent la restitution des chevaux, la démolition du char et des figures qui le conduisaient et l'enlèvement des bas-reliefs. Louis XVIII commanda de nouveaux bas-reliefs dont les sujets étaient empruntés à la guerre d'Espagne, et qui furent placés, en 1828, en même temps qu'un char à quatre chevaux conduit par une déesse qui figure la Restauration. Ce quadrige en bronze est du sculpteur Bosio. En 1830, aussitôt son arrivée au pouvoir, Louis-Philippe fit replacer les anciens bas-reliefs de l'Empire.

Ce monument excita l'admiration enthousiaste des contemporains; il valut à Percier et Fontaine, en 1810, le prix décennal décerné par l'Académie des Beaux-Arts à l'auteur du plus bel ouvrage d'architecture élevé dans les dix dernières années, et contribua certainement pour beaucoup à les faire entrer l'année suivante à l'Académie.

Cependant, il n'eut pas l'approbation complète de l'Empereur. « Cela ressemble plus, disait-il, à un pavillon qu'à un arc de triomphe. La porte Saint-Denis est bien supérieure. » On trouve une opinion plus sainement motivée dans le mémoire qui fut présenté à l'Empereur le 5 mars 1808 par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts. Le Breton reconnaît que la masse n'est pas imposante; mais il ajoute qu'en lui

donnant de plus grandes proportions on aurait écrasé, en quelque sorte, le centre du palais. Il signale l'innovation des voûtes d'arêtes et loue le soin apporté à la sculpture d'ornementation. « Il est possible qu'il y ait un peu de profusion dans cette richesse, mais on ne saurait s'empêcher de méconnaître beaucoup de goût et d'habileté dans la manière dont on a employé les armes et ustensiles de guerre modernes qui font partie de ce luxe... Un des principaux mérites de ce monument est l'accord de toute la sculpture d'ornement avec l'architecture. » Dans le même rapport Le Breton fait l'éloge des salles qui ont été construites et décorées dans l'intérieur des Tuileries.

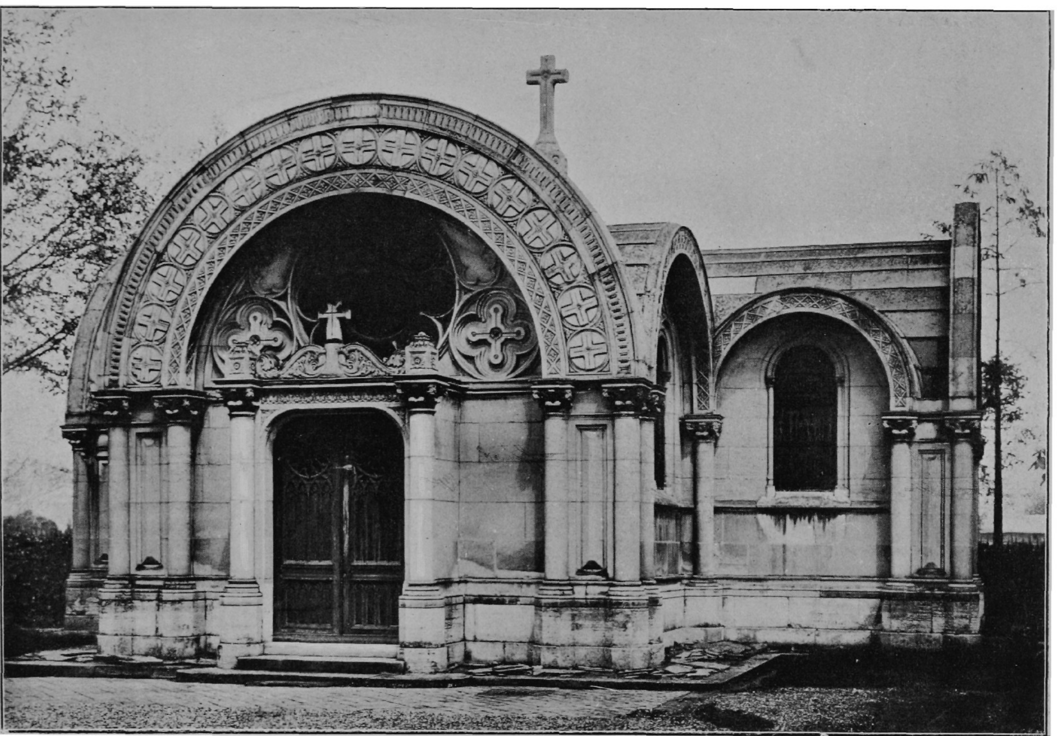
Normand, que nous avons déjà cité, après avoir loué l'harmonie de l'ensemble et la perfection des détails, ajoute : « Le premier sentiment qu'inspire l'ouvrage est l'admiration, mais un examen réfléchi porte à blâmer ce mélange des dieux du paganisme et des héros de notre France qui en énerve le caractère national. » Nous avouons ne pas comprendre ce scrupule. Le monument n'a aucun caractère religieux, et les figures de fleuves, d'Hercule, de Minerve, etc., ne sont que des représentations décoratives auxquelles il serait déplacé de vouloir donner une signification mystique. Elles ont pourtant une signification historique que les artistes n'ont pas soupçonnée, parce qu'ils n'ont fait en les plaçant que suivre les instincts de leur nature, en accord du reste avec la manière de penser de leurs contemporains. Elles rappellent le besoin de rapprocher de l'antiquité les événements et les

institutions du jour, préoccupation dont les monuments devaient logiquement porter la trace.

Une œuvre d'architecture n'est pas un décor de théâtre soumis aux lois sévères de la reconstitution archéologique. L'artiste prend son bien où il le trouve; toutes les époques sont à lui, toutes les formes lui sont permises, pourvu qu'il sache rassembler ces éléments épars et les fondre en un ensemble bien ordonné, dans lequel toutes les parties, sans se heurter, contribuent à l'effet général. Tel était le grand mérite de Percier et Fontaine. Loin de les blâmer, il faut les louer hautement d'avoir su combiner avec tant de discernement des éléments divers et d'avoir rajeuni et renouvelé leur évocation du passé par la présence de motifs de décoration, pris autour d'eux et empruntés directement à la réalité contemporaine.

V

Sous la Terreur, les corps des condamnés à mort étaient inhumés dans le petit cimetière de la Madeleine de la Ville-l'Évêque. Peu de temps après, ce cimetière fut désaffecté et vendu comme bien national à un certain Descloseaux, qui acheta aussi la maison attenante, rue d'Anjou, 48, pour l'habiter avec son gendre Emmanuel Danjou, un ancien avocat qui avait joui d'une certaine célébrité. Le but secret de l'acquéreur était de veiller à la conservation des restes de la famille royale. En 1814, lorsque Louis XVIII eut pris possession du



LA CHAPELLE SAINT-FERDINAND.

trône de France, un de ses premiers soins fut de rétablir à Saint-Denis les tombeaux de ses aïeux que la Révolution avait détruits ou transportés au Musée des Monuments français, et de faire transférer dans la nécropole des rois de France les dépouilles de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Il décida aussi qu'un monument serait élevé en expiation du crime de régicide. Un instant il fut question d'affecter à cet usage l'édifice de la Madeleine, alors en construction. Mais Descloseaux fit don au roi Louis XVIII du jardin de son hôtel, à la condition expresse qu'une chapelle expiatoire serait élevée sur cet emplacement. L'acte de donation portait que si jamais, à quelque date que ce soit, le terrain est employé à un autre usage, il fera retour aux héritiers naturels et légitimes dudit Descloseaux. C'est peut-être à cette disposition que l'on doit la conservation du monument, car il fut sérieusement question de le démolir en 1902.

Le jour même de la translation des restes de Louis XVI à Saint-Denis, le 21 janvier 1815, la première pierre de la chapelle fut posée par le comte d'Artois, frère du roi, et ses deux fils, le duc de Berry et le duc d'Angoulême. Fontaine fut chargé du projet; il s'adjoignit Percier, au moins officiellement, car l'opinion générale des architectes est que Percier n'y travailla point. L'exécution fut confiée à Lebas; on y dépensa près de trois millions pris sur la cassette particulière du roi. Le travail dura plus de dix ans et ne fut achevé qu'en 1826, sous le règne de Charles X.

Le monument se compose de la chapelle proprement dite, d'un vestibule placé en avant et de deux galeries reliant le vestibule à la chapelle, le tout entourant un espace rectangulaire surélevé par les terres provenant des fouilles du cimetière, sorte de jardin où l'on cultive des rosiers rares provenant de Versailles, en souvenir de Marie-Antoinette qui adorait les roses. Le vestibule, avec entrée monumentale du côté de la rue Pasquier, a l'aspect d'un tombeau antique. Sa façade unie est ornée de trois avant-corps, et un large escalier de sept marches donne accès à l'édifice : il communique à droite et à gauche avec les galeries qui sont appelées *galeries des tombeaux* parce qu'elles ont été élevées à la mémoire des gardes-suisses qui ont trouvé la mort en défendant les Tuileries pendant l'insurrection du 10 août 1792.

La chapelle a la forme d'une croix grecque dont le centre est occupé par une coupole; trois branches se terminent en demi-coupole ou cul-de-four, tandis que la quatrième, quadrangulaire, sert de porche. Vue de l'extérieur, du côté de la rue d'Anjou, elle présente une rotonde surmontée d'un fronton flanqué de trois tourelles couvertes de trois coupoles hémisphériques. Du côté du jardin, le porche est précédé d'un péristyle de quatre colonnes doriques supportant un fronton surmonté d'une croix de pierre. Au milieu du tympan sont sculptés deux anges à genoux adorant un monogramme du Christ qu'entoure une couronne de fleurs. A l'intérieur, au milieu de l'hémicycle qui fait face à l'entrée, est placé l'autel de marbre blanc

sur lequel on a dit la messe jusqu'à la fin de la Restauration. Cet autel était décoré d'un Christ de bronze. Dans l'hémicycle de droite, une statue de Bosio montre Louis XVI, en manteau royal, à genoux devant un ange, dans l'attitude de la prière, la tête et le regard vers le ciel, les bras ouverts. Dans l'hémicycle de gauche est un groupe sculpté par Cortot : Marie-Antoinette y paraît ployée sous la douleur; elle est soutenue dans sa résignation par la Religion, ici figurée sous les traits de Mme Élisabeth; la chevelure de la reine flotte sur ses épaules; à ses pieds gît la couronne.

La décoration intérieure de la chapelle, très remarquable en elle-même, s'allie harmonieusement aux formes architecturales. Les métopes de la frise sont ornées de fleurs de lis; le plafond à caissons est copié sur celui du Panthéon de Rome. Les quatre pendentifs de la coupole centrale sont décorés de bas-reliefs dus à Gérard, représentant des anges en adoration. Le morceau capital est un bas-relief de Lemaire, situé au-dessus du porche intérieur. Il représente la translation des cendres du roi à Saint-Denis, et la figuration, qui est nombreuse, s'y trouve disposée avec art.

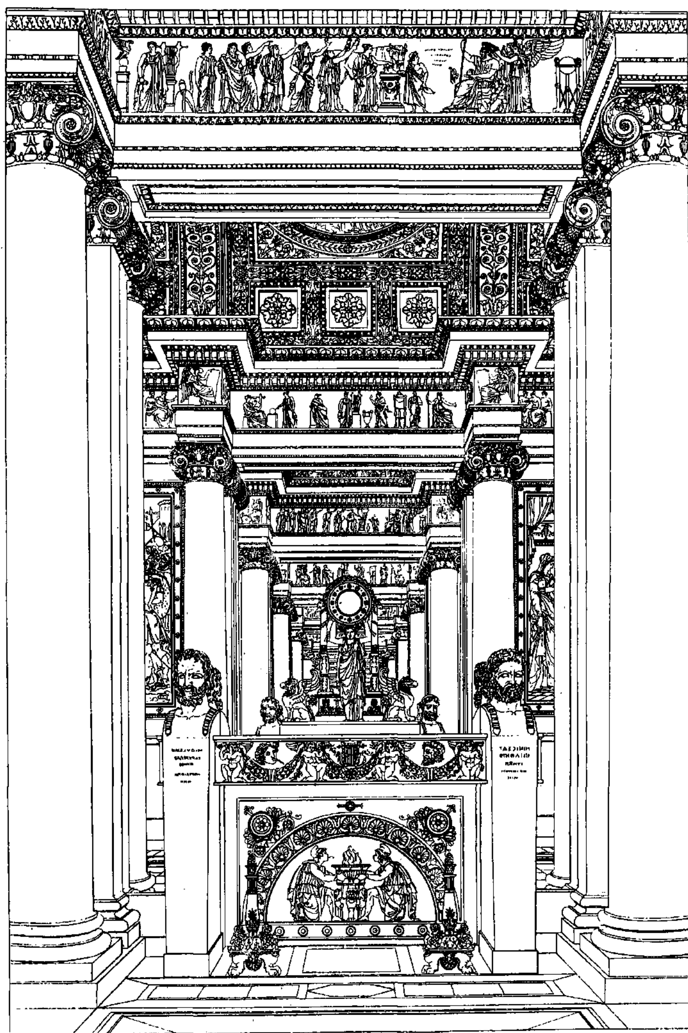
La crypte offre une disposition analogue à celle de la chapelle. Dans les quatre piliers on a déposé les ossements retirés du cimetière pendant les fouilles. Juste au-dessous de l'autel de la chapelle, se trouve un autre autel dont la forme est celle d'un cénotaphe antique, sur la place même où furent enterrées les victimes royales.

Ce monument, que les artistes considèrent comme un chef-d'œuvre, ne plaît pas en général au Parisien qui ne comprend pas l'aspect imposant et grave de l'extérieur et n'y voit qu'une lourdeur sans grâce; les arcades en plein cintre dont il ne saisit pas la signification l'étonnent plus qu'elles ne l'émeuvent. Pénètre-t-on à l'intérieur, l'impression se modifie. Le petit jardin, borné en face par la colonnade dorique et latéralement par les galeries couvertes d'ornements funéraires, dispose au calme et au recueillement; malheureusement, dès qu'on a franchi la porte de la chapelle on est indisposé par la nudité de l'intérieur. Il faut un effort d'imagination pour reconstituer en pensée l'ameublement et les ornements absents, et se reporter à l'époque où cette enceinte servait réellement aux cérémonies du culte. Alors seulement on peut comprendre et apprécier le grand caractère de cet édifice, dont le principal mérite est la parfaite appropriation de l'ouvrage à sa destination. Tout y a été combiné en vue de favoriser une double émotion : le souvenir de la fin tragique des souverains et la résignation religieuse. Les dimensions restreintes de la chapelle et la disposition en forme de croix avec les trois hémicycles s'accordent au mieux avec le caractère funéraire que des espaces plus larges et plus ouverts auraient certainement compromis. L'éclairage a été étudié avec un soin tout particulier, non seulement dans la chapelle, mais aussi dans le reste de l'édifice. C'est ainsi que le vestibule ne reçoit le jour que par les portes, et que les galeries restent dans

une obscurité relative où la clarté ne tombe que d en haut. Dans la chapelle, la lumière vient également d'en haut, par des rosaces; douce, tamisée, elle se répand en nappe sans effets heurtés. La décoration est celle qui convient à une chapelle; sa sévérité, commandée par l'austérité du lieu, n'exclut ni l'élégance, ni la richesse que réclame la dignité royale; mais on y a évité avec le plus grand soin tout ornement superflu, tout ce qui peut distraire la pensée au lieu de la ramener à la méditation. Cette préoccupation se retrouve dans tous les détails aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, tels les flambeaux placés extérieurement entre chaque arcade pour masquer les conduites qui servent à l'écoulement des eaux pluviales. Quant à l'aspect massif du monument vu de l'extérieur, c'est justement ce qui lui attribue son caractère propre. Avec ses lignes descendantes et ses masses qui semblent s'enfoncer dans la terre, il ne donne pas seulement l'impression de deuil, il évoque aussi le souvenir d'un grand drame historique. Rarement on a su faire parler à la pierre un aussi éloquent langage.

Une vingtaine d'années plus tard, Fontaine fut chargé d'édifier un autre monument religieux, de moindre importance, en commémoration de la mort tragique du duc d'Orléans, Ferdinand, fils aîné du roi Louis-Philippe, tué à la suite d'un accident de voiture près de la porte Maillot, le 13 juillet 1842. Sur un espace de 3250 mètres, on éleva une chapelle consacrée à saint Ferdinand, et un bâtiment destiné à l'habitation du chapelain et du sacris-

tain. La chapelle, qui appartient à la famille d'Orléans, subsiste encore en parfait état. Commencée en 1843, elle est construite sur le plan d'une croix grecque et formée de deux voûtes en plein cintre se coupant à angle droit; l'une des branches de la croix aboutit au porche d'entrée, tandis que la branche opposée est continuée par un petit pavillon servant de sacristie. Le porche est précédé d'un avant-corps rectangulaire où se trouve la porte élégamment décorée de deux colonnes, de consoles et surmontée d'une croix de pierre. Les deux autres branches de la croix se terminent par des façades en plein cintre sans autre ouverture qu'une rosace centrale avec vitrail. Chacun des quatre espaces formant les côtés des croisillons d'avant et d'arrière comporte un grand arc circulaire dont l'intérieur est divisé par deux fines colonnes en trois arcs plus petits; ceux-ci sont ouverts et occupés par des verrières qui descendent jusqu'au bas des colonnes; elles ont été exécutées à Sèvres sur les dessins d'Ingres et représentent des personnages bibliques auxquels le peintre a donné la ressemblance du roi et des personnes de sa famille. A l'intérieur les murs sont presque sans décoration; on n'y voit que des cartouches surmontés d'une couronne royale et contenant les initiales du duc. L'effet est obtenu par la voûte d'arête centrale et les colonnes qui la supportent. L'autel, placé au fond du carré formé par la réunion des branches de la croix, est élevé à l'endroit même où expira le prince. Derrière l'autel, une *Descente de croix* de Triqueti. Au fond de la branche de droite on voit le



CHEMINÉE EXÉCUTÉE SUR UN FOND EN GLACE
(Recueil des décorations intérieures.)

tombeau ou plutôt le cénotaphe du duc d'Orléans dont le corps fut transporté à Dreux dans la sépulture de sa famille. Cette œuvre, qui passe pour une des meilleures de Triqueti, montre le duc sur son lit de mort. A côté, un ange est agenouillé, les mains jointes et étendues au-dessus du corps. Il a été sculpté par la princesse Marie d'Orléans, sœur du défunt.

Ce petit monument, d'un aspect simple et sévère, est une œuvre très personnelle où se manifeste nettement la préoccupation constante de l'artiste qui arrive à l'originalité en adaptant rationnellement à la destination de l'édifice les principes traditionnels dont il ne veut pas s'écarter.

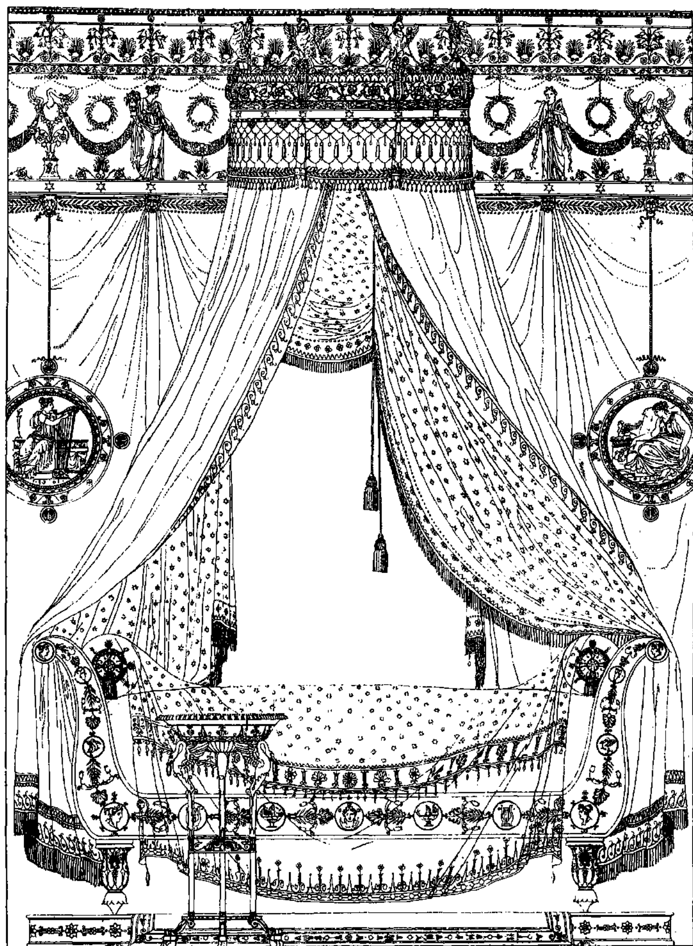
VI

On sait les modifications profondes qu'ont subies vers la fin du XVIIIe siècle les formes des objets mobiliers et les motifs de décoration intérieure des appartements. Sous Louis XV on ne connaît que le gracieux et le joli, les contours arrondis et moelleux, les couleurs claires et tendres, les dessins légers ; c'est un art aimable qui devait, en sa décadence, choir dans l'afféterie et la puérilité. Après la Révolution, on n'accepte que des formes rectilignes, des ornements quasi géométriques, des couleurs plus chaudes ou mêmes violentes. L'élégance se fait d'abord austère, et quand, sous l'Empire, elle se pare de majesté, c'est d'une majesté sévère et rigide qui im-

pose plus qu'elle ne charme, et qui parfois ressemble à la sécheresse et à la raideur. Le contraste est frappant, et les deux conceptions esthétiques répondent si bien chacune au tempérament et aux mœurs de leur époque que l'on est tenté d'imaginer qu'il s'est fait dans la mode une révolution subite, compagne et conséquence de la révolution politique. On l'a cru effectivement longtemps, et certains historiens signalent, comme origine du style Empire, les meubles dans le goût classique de l'atelier de David et surtout le mobilier de la Convention exécuté par Jacob d'après les dessins de Percier et Fontaine. En réalité, la transformation remonte beaucoup plus haut ; elle avait commencé dès les premières années du règne de Louis XVI.

Les principaux motifs de décoration employés sous l'Empire se retrouvent, en effet, dans des meubles exécutés bien avant la Révolution. On voit, au musée du Louvre, des commodes et des bureaux de Carlin et de Levasseur qu'on pourrait parfaitement croire de l'époque impériale. On y trouve les plaques décoratives en faïence de Wedgwood, les incrustations de cuivre, et même des aigles et des sphinx qui, si ce n'était l'époque de la fabrication du meuble, évoqueraient le souvenir de la campagne d'Égypte et des armées impériales. M. Lafond a donc raison de dire (1) que le style Empire se rattache au style Louis XVI dont il n'est que la continuation. Il

(1) *L'art décoratif sous la République et sous l'Empire* (Laurens, éditeur).

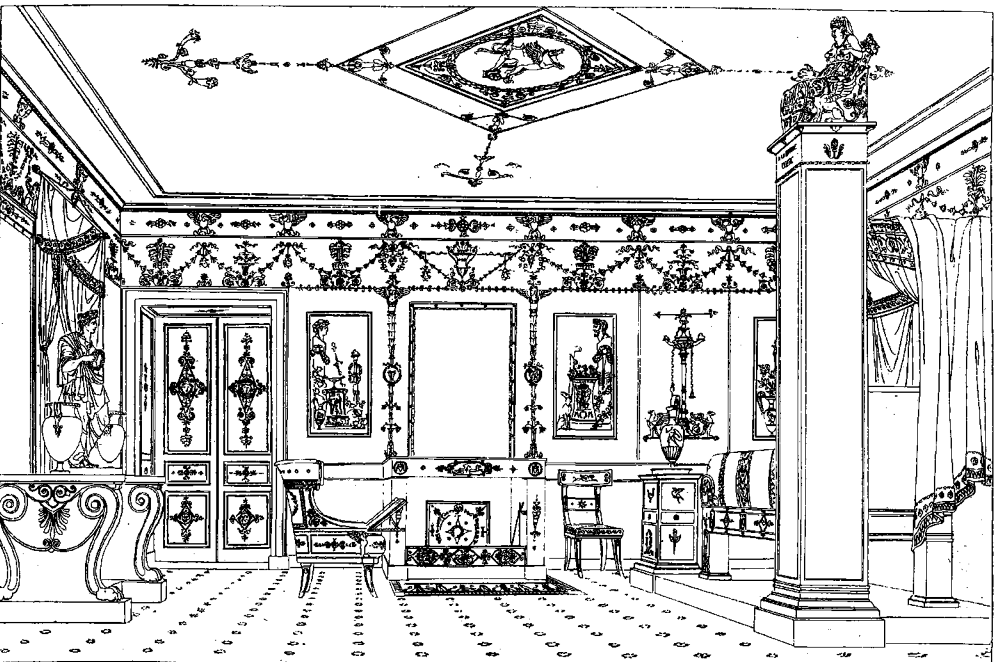


LIT
(Recueil des décorations intérieures.)

ajoute même qu'il en est la continuation logique et fatale.

Fatale est peut-être exagéré ; il ne faut pas méconnaître l'influence des événements et des changements considérables qu'ils ont apportés dans les mœurs et les sentiments, et aussi dans la société capable d'acquérir les œuvres des artistes ; enfin il est permis de se demander à quoi aurait abouti cette tentative de retour à des formes archaïques, si elle s'était trouvée sans rapport avec les besoins de l'époque. Un style nouveau, au sens véritable du mot, n'est pas seulement le résultat d'un changement dans les formes générales du mobilier et les motifs des décorations. Il y faut une certaine homogénéité, une sorte d'unité, d'harmonie d'ensemble, qui est comme la réalisation matérielle d'une conception artistique uniforme, commune à la majorité des gens de goût. On l'a bien vu pendant tout le cours du XIX[e] siècle. Depuis l'Empire, les artisans n'ont pas manqué de varier leurs inventions ; les goûts et les modes se sont à plusieurs reprises modifiés ; les meubles, les pièces d'orfèvrerie, quand ils n'étaient pas la simple copie d'un des styles précédents, présentaient, eux aussi, un aspect caractéristique qui permettrait aux connaisseurs de leur assigner une date, et cependant on ne parle ni du style Louis-Philippe, ni du style Napoléon III. Si l'on ne tient pas compte des tentatives contemporaines sur lesquelles il serait prématuré de porter un jugement, on peut dire que le style Empire est le dernier qu'ait connu l'art industriel français.

On ne peut méconnaître que l'affectation d'austérité sous la République, la sévérité d'allure qui convient au despotisme militaire sous l'Empire, la prétention, sous les deux époques, de faire revivre les vertus et les sentiments de l'antiquité, et, à un autre point de vue, la diffusion des connaissances artistiques par l'ouverture du Musée du Louvre où l'on avait rassemblé les chefs-d'œuvre rapportés d'Italie et d'Égypte, constituaient un terrain éminemment favorable à l'épanouissement des idées inspirées de l'art antique. Ces circonstances étaient nécessaires pour que l'évolution de la mode, au lieu de se perdre dans une copie servile de modèles peu appropriés à notre époque, aboutît, comme il est arrivé, à cette puissante unité aussi originale que majestueuse. Cependant, cela ne suffisait pas encore. Deux théories opposées divisaient alors les artistes. La première, qui sera soutenue avec éclat quelques années plus tard par Quatremère de Quincy, est celle de l'exclusivisme antique et de l'imitation servile; elle se résume en ceci : les anciens ayant atteint la perfection de l'art, il est déraisonnable de chercher autre chose, et il n'y a qu'à les copier. La seconde, par réaction, condamne absolument les modèles antiques, qu'elle déclare d'une appropriation impossible à notre climat et à nos besoins. Celle-ci, n'ayant pas la mode pour elle, est réduite à l'impuissance. Si l'autre eût présidé à la conception des objets mobiliers, elle n'eût fourni que des pastiches ridicules. Les fameuses barrières de Ledoux ont montré comment on comprenait l'antique.



VUE PERSPECTIVE D'UNE CHAMBRE A COUCHER
(Recueil des décorations intérieures.)

Que serait-il advenu d'un art industriel inspiré de pareilles idées? Il fallait des artistes d'un goût sûr, sachant imposer leur autorité et diriger le mouvement dans le sens de la raison, pour arriver à cette harmonieuse unité sans laquelle il n'y a qu'incohérence et désordre. Ces artistes furent Percier et Fontaine, Percier surtout qui s'intéressait plus que son ami à cette partie de son art.

Percier et Fontaine aimaient l'antiquité, mais ils n'étaient pas antiquomanes, et répudiaient complètement les exagérations et le parti pris. Nous avons vu combien ils avaient été frappés, à Rome même, par les monuments et les habitations de la Renaissance ; ils apportent dans leurs jugements et leurs conceptions un éclectisme éclairé : ils croient que les formes les plus pures sont celles des anciens, et que c'est là qu'il faut chercher les modèles ; mais ces modèles ne doivent pas être calqués : il faut les adapter à notre temps et à nos mœurs en y mêlant, si c'est nécessaire, les aspirations des âges plus récents. D'autre part, ils voient les monuments antiques en hommes du XVIII[e] siècle et non en archéologues ; l'élégance les préoccupe au moins autant que la majesté, plus que la rude sévérité des premiers âges.

Pour bien comprendre leur pensée, rien ne vaut la lecture du *Discours préliminaire* qu'ils ont écrit pour le *Recueil des décorations intérieures*, ouvrage d'une importance capitale pour l'histoire de l'art, publié en 1812 (1).

(1) C'est un in-folio qui se compose de soixante-douze planches, représentant les principales décorations que Percier et Fontaine ont exécutées

Cette dissertation est un chef-d'œuvre de critique dont notre époque pourrait encore faire son profit.

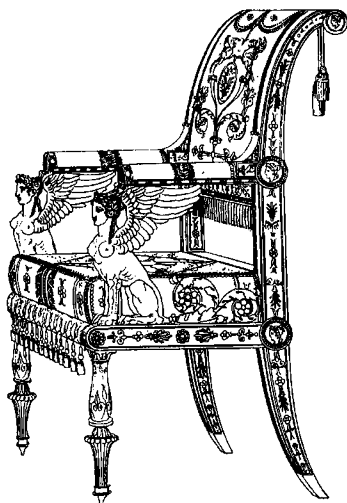
« L'ameublement, disent-ils, se lie de trop près à la décoration des intérieurs pour que l'architecte puisse y être indifférent.... La construction est dans les édifices ce que l'ossature est au corps humain ; on doit l'embellir sans la masquer entièrement. C'est la construction qui, selon les pays, les climats, les genres d'édifices, donne le motif des ornements. La construction et la décoration sont dans un rapport intime et, si elles cessent de le présenter, il y a un vice d'ensemble....

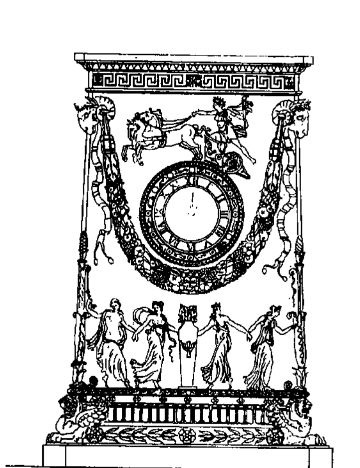
« La théorie du goût ne saurait séparer les plus légers produits de l'art de ses plus vastes ouvrages. Un nœud commun les rassemble, une active et réciproque influence s'exerce sur eux....

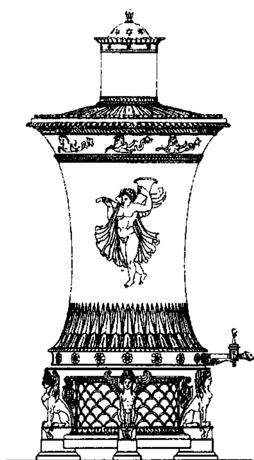
« C'est là le caractère du goût des modernes qui, possédés en tous genres d'une incroyable manie de changement, n'ont cherché dans toutes les parties des arts qu'à faire autrement qu'on avait fait, sans s'inquiéter des raisons fondamentales, des principes naturels et des lois que la convenance prescrit à chaque chose.... On ne veut pas ces choses parce qu'on les trouve belles, mais on les trouve belles parce qu'on les veut.... »

Le remède à la tyrannie de la mode est dans la préoccupation constante des convenances relatives à chaque objet, et comme, suivant eux, jamais ces convenances

dans les palais impériaux ou pour de riches particuliers, des meubles, des objets d'art, etc.







FAUTEUIL, PENDULE ET VASE
(Recueil des décorations intérieures.)

n'ont été mieux observées que dans l'antiquité, l'étude de l'antiquité excelle à mettre en garde contre les caprices de la mode.

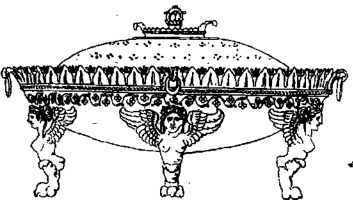
Ainsi, ce n'est pas par suite d'un parti pris esthétique qu'ils recommandent l'antiquité : c'est au nom de la raison qui doit présider à l'établissement de chaque ouvrage. Les formes des objets sont déterminées par leurs usages. La règle de ne pas masquer la construction s'applique aux meubles comme aux édifices ; la matière première ne doit jamais être dissimulée et le choix des ornements est entièrement dicté par cette matière.

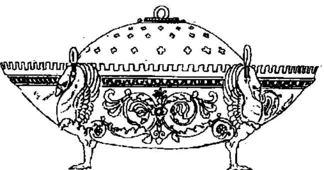
Telle est la doctrine de Percier et Fontaine : elle fait d'eux les représentants du bon sens et de la logique à une époque si féconde en divagations. Sans doute il y a quelque exagération à soutenir que l'antiquité seule a connu la convenance artistique : on ne le dirait plus aujourd'hui, mais les principes exposés dans le *Recueil des décorations intérieures* n'en contiennent pas moins les règles indiscutées de l'art industriel. Là est le secret de l'influence qu'ont exercée les deux artistes et la véritable origine de l'adaptation parfaite aux besoins de l'époque d'un style qu'ils n'ont pas imaginé, mais dont ils ont si bien dirigé l'évolution qu'ils méritent d'en être appelés les créateurs.

Ce style, après une période de succès prodigieux dans toute l'Europe, a été longtemps méconnu. On lui a reproché l'aridité, le manque de souplesse et d'imagination, l'abus des formes géométriques, les dessins singuliers des monstres et des chimères, et surtout, et à plus juste titre,

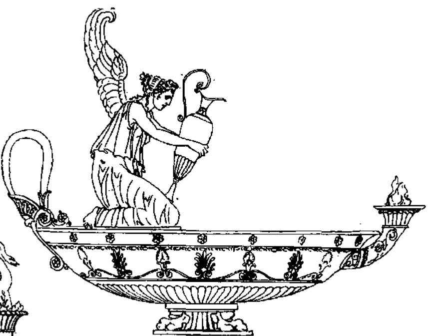
le peu de souci du bien-être et le manque de confort. Sur ce dernier point il semble en effet que, en dépit de leur théorie, les artistes n'aient pas tenu un assez grand compte du but d'usage ; aussi bien les besoins n'étaient-ils pas tout à fait les mêmes qu'aujourd'hui. Les sièges n'étaient pas faits pour favoriser la mollesse; ce sont ceux qui conviennent à des hommes d'action. Aujourd'hui, le style Empire est revenu en faveur. On rend justice à ses qualités incontestables. Il ne convient certes pas à l'intimité et à la rêverie, mais il est imposant et grave et sied admirablement aux réceptions d'apparat. On ne peut rêver de cadre mieux approprié aux fêtes de la période impériale; les défauts qu'on lui reproche deviennent à cet égard des qualités. A aucune époque la décoration intérieure n'a présenté à un tel degré ce caractère d'harmonie dans l'ordonnance de toutes les parties, et c'est pourquoi, malgré les critiques plus ou moins fondées, le style Empire restera dans l'histoire comme une des expressions les plus intéressantes de la pensée et du bon goût français.

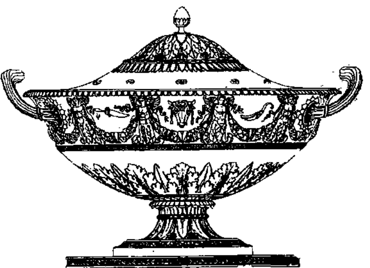
Ainsi, dans toutes les branches de leur art, qu'il s'agisse de la construction d'un édifice nouveau, de la restauration d'un ancien monument, ou simplement du dessin d'un fauteuil ou d'un vase, les mêmes règles de logique et de raison ont toujours guidé Percier et Fontaine. Le rationalisme est le principe fondamental de leur art; on le retrouve dans toutes leurs œuvres; il domine toutes leurs créations. S'ils n'ont pas ces grandes envolées d'imagina-









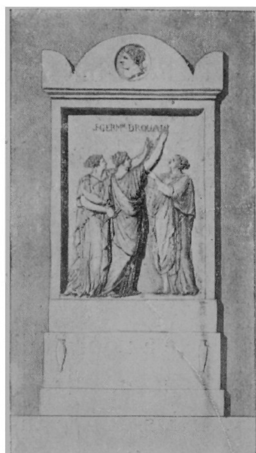


MIROIR, LÉGUMIER ET COUPES
(Recueil des décorations intérieures.)

tion qu'on admire chez d'autres artistes, ils ont toujours évité les entraînements irréfléchis. Tout ce qu'ils ont fait peut servir de modèle, et c'est pourquoi leur influence s'est étendue jusqu'à leurs successeurs. L'excellent enseignement de Percier y a puissamment contribué : pendant plus de vingt ans, tous les architectes de talent sont sortis de son école.

Cependant Percier et Fontaine n'ont pas toujours été appréciés comme il convient. Le mouvement romantique, en glorifiant le moyen âge, leur a fait tort, et, sous le second Empire, on les confondait volontiers avec les partisans de l'imitation servile des antiques ; mais n'était-ce pas aussi l'époque où le style Empire se trouvait le plus décrié ?

Il semble qu'on apporte aujourd'hui plus d'équité et de clairvoyance dans les jugements. Quelques-uns trouveront peut-être trop exclusive une aussi fervente admiration de l'antique ; mais ce qu'il faut retenir, c'est la manière dont Percier et Fontaine avaient étudié l'antiquité, non pour la copier, mais pour y découvrir des règles sûres. Ils nous ont montré qu'il y a des principes supérieurs, qui ne sont pas particuliers à l'art antique, mais qui peuvent ɟə poivent s'appliquer à toutes les créations du génie humain ; c'est par leur intelligence à comprendre ces principes et par leur fidélité à les observer que Percier et Fontaine ont conquis dans l'histoire de l'art une prééminence légitime et désormais irrévocable.



MONUMENT DROUAIS
(Bibliothèque de l'Institut.)

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

IV

V

VI

365-04. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.


Paris
H. Laurens
Editeur
6, Rue de Tournon